Studien zu Romain Rollands „Colas Breugnon“

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Marburg

vorgelegt von

Georgette Schüler
aus Berlin

Marburg 1927
Junge & Sohn, Universitätsbuchdruckerei in Erlangen

Als Dissertation angenommen am 18. Juli 1925.

Referent: Prof. Dr. Kurt Glaser
Korreferent: Prof. Dr. Leo Spitzer

Tag der mündlichen Prüfung: 25. November 1925.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die vollständige Arbeit erscheint in:
„Romanische Forschungen" XL, 3, Verlag Junge & Sohn, Erlangen.

Studien zu Romain Rollands „Colas Breugnon".

Von
Georgette Schüler.

Inhalt.

Teil I.

Das musikalische Element in der Sprache des CB. Seite
1. Rhythmus und Reim . . . . . 333 ff.
2. Klangspiele . . . . . 356 ff.

Teil II.

Sprache und Wortschatz.
Kap. I: Wortspiele . . . . . 375 ff.
II: Archaismus . . . . . 391 ff.
III: Neologismen . . . . . 410 ff.
IV: Dialektisches . . . . . 415 ff.

Teil III.

Komposition und Quellen.
Die alten Proverbes . . . . . 425 ff.
Volkstümliche Tradition . . . . . 447 ff.

Benutzte Werke.

Abkürzungen

Bally, *Traité de Stylistique.* Heidelberg 1909. (T. d. S.)
Bauche, *Le langage populaire.* Paris 1920.
Bergson, *Le rire.* Paris 1909.
Bidault, *Les superstitions medicales du Morvan.* Thèse. Paris 1889.
Brunot, *Histoire de la langue française.* 4 vol. Paris 1905—1924. (Brunot)
Chambure, *Glossaire du Morvan.* Paris 1878. (Chamb.)
Darmesteter, *Mots Composés.* Paris 1894. (M. C.)
Fertiault, *Dictionnaire du langage populaire Verduno-Chalonnais.* Paris 1898. (Fert.)
Glaser, *Zum Bedeutungwandel im Französischen.* Marburg 1922.
Grammont, *Le vers français.* Paris 1908. (*Le vers fr.*)
Haase, *Französische Syntax des 17. Jahrhunderts.* Leipzig 1888. (Haase)

	Abkürzungen
Jaubert, *Glossaire du centre de la France.* 2 vol. Paris 1855.	(Jaub.)
Jossier, *Dictionnaire des patois de l'Yonne.* Auxerre 1882.	(Joss.)
A. Kölbel, *Eigennamen als Gattungsnamen.* Diss. Leipzig 1907.	
E. Kredel, *Studien zur Geschichte des Wortspiels im Französischen.* Gießen 1923. (Gießener Beitr. z. Rom. Phil. Bd. 3.)	
René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine.* Paris 1924.	
Lanson, *Histoire de la littérature française.* 5. éd. Paris 1898.	(*Hist. Lit. Fr.*)
— *L'art de la Prose.* Paris 1908.	
Larchey, *Dictionnaire historique de l'Argot parisien.* Paris 1872.	
— *Supplément* (*Dict. parisien.* 6. *ed.*).	
Leroux de Lincy, *Le livre des proverbes français.* 2 vol. Paris 1859. 2e *éd. revue.*	(L. d. L.)
— *Recueil de chants historiques français.* 2 vol. Paris 1841/42.	
Mélusine (Zeitschrift). Paris 1884—1901.	
Meurier, *Trésor de Sentences dorées ect.* Rouen (Lescuyer) 1879.	
Mignard, *Vocabulaire ... de la province de Bourgogne.* Dijon 1870.	(Mign.)
Nyrop, *Grammaire historique de la langue française.* Copenhague. 4 vol., 1899. — 1908. — 1913.	(Nyr.)
Oudin, *Curiosités françoyses* (in Lacurne de St. Palaye X. Paris Niort 1882).	(Cur. fr.)
Perrault-Dabot, *Le patois bourguignon.* Dijon 1897.	
O. Pfau, *Ein Beitrag zur Kenntnis modern-französischer Volkssprache.* Diss. Marburg 1901.	
Plattard, *L'invention et la composition dans l'œuvre de Rabelais.* Paris 1905.	
Plattner, *Ausführliche Grammatik der französischen Sprache.* Karlsruhe 1907.	
Proverbes Communs, ed. Crapelet. Paris 1839.	(Prov. Com.)
Quitard, *Dictionnaire des Proverbes.* Paris 1842.	(Dict. d. Prov.)
— *Proverbes sur les femmes.* Paris 1878.	(Prov. sur les f.)
Rabelais, ed. Marty-Laveaux (M-L.), Paris 1868—1903, ed. Moland 1880, ed. Lefranc (Lefr.), Paris 1913 ff.	
E. Richter, *Romain Rolland.* Germ.-Rom. Monatsschrift. 1920.	(E. Richter GRM.)
Rigaud, *Dictionnaire d'Argot moderne.* Paris 1880.	
Romain Rolland, *Jean Christophe* (Ollendorf). Paris 1904—12.	(J-C.)
„ „ *Colas Breugnon* (Ollendorf). Paris 1919.	(CB.)
„ „ *Lilulì* (Ollendorf). Paris 1919.	(L.)
„ „ *Clérambault* (Ollendorf). Paris 1917.	(Cl.)
„ „ *Annette et Sylvie.* Paris 1924.	(A. et S.)
„ „ *Théâtre de la foi.* Paris 1913.	
„ „ *Théâtre de la révolution.* Paris 1901.	
Eugène Rolland, *Faune populaire de la France.* Paris 1879—1883.	(Roll., *Faune*)
„ „ *Flore populaire de la France.* Paris 1896—1904.	(Roll., *Flore*)
Sainéan, *La Langue de Rabelais.* 2 vol. Paris 1922/23.	(L. Ra.)
Sébillot, *Le Folklore de la France.* (Vol. 3.) Paris 1906.	(Séb.)

Abkürzungen

Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais.* 1910 (Zs. für Rom. Ph. Beiheft 29). (WB.)
Thurot, *De la prononciation française.* 2 vol. Paris 1883.
Tobler, *Verblümter Ausdruck und Wortspiel in altfranzösischer Rede.* V B II. Leipzig 1906.
Verrier-Onillon, *Glossaire étymol. et histor. des patois et parlers de l'Anjou.* Angers 1908.
Virmaître, *Dictionnaire d'Argot fin de siècle.* Paris 1894.
Zöckler, *Die Beteuerungsformeln im Französischen.* Diss. Gießen 1903.

Ferner die Wörterbücher der Académie (Ac.), Littré, Godefroy (God.), Sachs-Villatte (S.-V.), Larousse Universel 1923 (Lar. Univ. 1923), Georges.

Häufig gebrauchte Abkürzungen.

CB.: Colas Breugnon.
LdL.: Leroux de Lincy (Livre des proverbes).
RR.: Romain Rolland.
WB.: Spitzer, Wortbildung als stilistisches Mittel etc.

Teil I.

Das musikalische Element in der Sprache des CB.

1. Rhythmus und Reim.

„Rollands ganze Persönlichkeit und schriftstellerische Tätigkeit ist verankert in seiner musikalischen Begabung“, sagt Elise Richter[1]). In keinem Werk ist diese musikalische Orientierung des Dichters so stark zu einem Durchbruch auch im Sprachlichen gelangt wie in CB. Die Prosa dieses Romanes hat einen besonders ausgeprägten musikalischen Charakter. Sie ist rhythmisch gegliedert und nähert sich an denjenigen Stellen, auf denen Gefühlsakzente ruhen, auch durch Reim poetischer Form, nimmt daher eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen Poesie und Prosa ein. Das Bestreben des Verfassers geht einerseits auf eine, wenngleich künstlerisch-freie, so doch möglichst getreue Wiedergabe lebendiger, gesprochener Rede; andererseits jedoch durchbricht das musikalisch-rhythmische Element, das in seiner Prosa waltet, diese des öfteren derart, daß es zum Übergang in regelrechte poetische Metra kommt.

1) GRM. 1920 p. 300.

Den Schlüssel zu der merkwürdigen Kunstform, die RR. in CB. und auch in dem kleinen Stück „Liluli" gewählt hat, gibt das Nachwort des Romanes. RR. hat seinem CB. einige Sätze aus Rabelais' Pantagruel zugesellt:

„*Comment, dist frère Jean, vous rhythmez aussi? Par la vertus de Dieu, je rhythmerai comme les aultres, je le sens bien; attendez, et m'ayez pour excusé, si je ne rhythme en cramoisi*" . . .

„Colas Breugnon" ist tatsächlich „*rhythmé*", die Worte *frère* Jeans sind von RR. dadurch in die Tat umgesetzt, daß er es wagte, sich, jeweilig dem Gange der Erzählung folgend, poetischer Form zu nähern [1]). Deutliche rhythmische Gliederung (sehr oft auch Reim) weisen regelmäßig diejenigen Stellen auf, an denen der Sprecher in einem stärkeren Affekt ist. Daher heben sich diejenigen Teile des Romanes, in denen Colas Breugnon zentrale Themen seines Lebens berührt oder Naturerlebnisse wiedergibt, durch strengere rhythmisch-metrische Gestalt heraus, während weniger gefühlsbetonte Partien sich mehr der Prosa nähern.

A. Lyrische Monologe des Colas.

1. Zentrale Themen in Colas Leben.

Ganz lyrisch ist der Schluß des Kapitels „*La mort de la vieille*" (p. 195), das als einziges in CB. das Tragische streift, jedoch mit einem versöhnenden Ausblick schließt. Im Gedanken an die eigene Nachkommenschaft, an die unendliche Zukunft, die der Folge der künftigen Geschlechter offen steht, gibt sich Colas einer begeisterten Erregung hin:

O vous, sortis de moi, qui boirez la lumière,[2])	(6 + 6)	(12)
où mes yeux qui l'aimaient ne se baigneront plus,		(12)
par vos yeux je savoure		(6)
la vendange des jours		(6)
et des nuits à venir,		(6)
je vois se succéder les années et les siècles,	(6 + 6)	(12)

1) Der Artikel von Grautoff im „Literarischen Echo" 1925 S. 681 ff., der diese Frage berührt, war mir zur Abfassungszeit vorliegender Arbeit noch nicht zugänglich. Cf. auch das daselbst zitierte Buch von André Thérive, *Opinions littéraires*. Paris 1925 (Blond et Gay).

2) Die Prosa des Romanes ist in „Verse" aufzulösen versucht worden. Der häufige Reim (cf. die Schlußzeilen des Kap. „*La mort de la vieille*") — *grain; main* — (2 Zwölfsilber) läßt keinen Zweifel daran übrig, daß sie stellenweise in solche „Verse" übergeht. (Zahlen rechts vom Text bezeichnen „Vers"länge. Zur Art der metrischen Berechnung vgl. die Schlußanmerkung S. 457 sub „Nachtrag").

— — — — — — — — — — — — — — — — —
je vais toujours plus loin, plus haut, porté par vous. (12)
Au delà de ma vie, au-de là de mon champ (12)
s'allongent les sillons; (6)
ils embrassent la terre, ils emjambent l'espace; (12)
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Vous êtes mon espérance, mon désir et mon grain, (6 + 6) (12)**[1])
Qu'à travers l'infini je sème à pleines mains“. (195 Z. 28ff.) (12)

Die starke innere Beteiligung des Sprechers an dem Gesagten, seine tiefe Ergriffenheit, führt hier die Prosa nahe heran an poetische Form. (Den Schluß des Kapitels bilden zwei reimende Zwölfsilber.) Die Freuden, die ihm aus der täglichen Ausübung seines Handwerks kommen, preist der Künstler Colas Breugnon ebenfalls in einer musikalischen Prosa, die an das lyrische Gedicht streift:

Joie de la main exacte, des doigts intelligents, (6 + 6) (12)**
les gros doigts d'où l'on voit sortir (8)
la fragile oeuvre d'art! (6)
Joie[2]) de l'esprit qui commande aux forces de la terre, (13)
qui inscrit dans le bois, dans le fer ou la pierre, (12)
le caprice ordonné de sa noble fantaisie! (13)
Je me sens le monarque d'un royaume de chimère. (6+6) (12)**
(CB. p. 13 Z. 3ff.)

Diesen Hymnus auf Tätigkeit und Leben schließt er mit dem Satz:

Que béni soit le jour où je suis venu au monde! (13)
Que de glorieuses choses sur la machine ronde, (12**)
riantes à regarder, suaves à savourer![3]) (12)

Die übermächtige Freude an der Gegenwart läßt ihn regelrechte Lobgesänge anstimmen:

Par mes cinq sens ouverts, (6)
à fenêtres larges, à plein battants, (8)
entre, monde, coule en mon sang! (8)
Vais-je bouder la vie, ainsi qu'un grand niais, (12)
Parce que je n'ai point d'elle tout ce que j'en voudrais? (12)
(CB. p. 138 Z. 22ff.)

---

1) Das Zeichen ** nach dem Zwölfsilber deutet an, daß hier ein (in C.B. häufiger) Typ mit weiblicher Cäsur angesetzt wurde. Diese sind in der rhythmischen Gliederung als Zwölfsilber angesehen worden, da im „C.B.“ eine freie, halbprosodische Behandlung der „e-muets“ stattfindet. Vgl. S. 348 Anm. 2 und S. 457 sub „Nachtrag“.

2) Für den musikalischen Charakter der Stelle bezeichnend sind die Wortwiederholungen. „*Joie*“ am „Strophen“anfang; ebenso „*corps*“ daselbst (p. 13 Z. 1).

3) Zu beachten ist die *R*- und *S*-Alliteration.

Doch nicht nur der Gedanke an eine unendliche Zukunft, die ihm in seinen Nachkommen blüht, oder die gewaltige Freude am gegenwärtigen tätigen Leben können bewirken, daß Colas, erregt und begeistert, in poetische Metra übergleitet. Auch die Vergangenheit kann ihm so lebendig werden, daß man spürt, wie die eigene, tiefe Ergriffenheit sich durch rhythmischen Aufbau seiner Rede äußert:

J'ai la gorge serrée, quand je vois, au sénat, (12)**
César sous les poignards s'agitant aux abois . . . (12)[1])

Solche Stellen des Romanes, an denen Colas über die Eindrücke berichtet, die die Plutarchlektüre in ihm wachgerufen hat, indem die Plutarchschen Visionen der Vergangenheit wie ein Karnevalszug an ihm vorüberziehen, gehören zu denjenigen, die die am längsten und am regelmäßigsten durchgeführte metrische Gliederung aufweisen. Das Altertum, wie es für Colas im Plutarch lebendig wird, liegt, so können wir folgern, Colas Breugnon besonders am Herzen. Rhythmischer Aufbau der Rede und Konsequenz in der Reimfolge sind der formale Maßstab, an dem sich seine innere Beteiligung am Gesprochenen gleichsam ablesen läßt. Plutarch zaubert ihm die *donne antiche e i cavalieri* in endlosen Reihen vor:

La reine Cléopâtre,[2]) (6)
Lamia la flûtiste, (6)
et Statira si belle (6)
qu'on avait mal aux yeux, lorsqu'on la regardait, (6 + 6) (12)
à la barbe d'Antoine, d'Alex ou d'Artaxerce, (6 + 6) (12)**
je les ai, s'il me plaît . . . (6)
J'entre dans Ecbatane, (6)
Je bois avec Thaïs, (6)
je couche avec Roxane[3]) . . . (6)

Die Männer und Frauen des Altertums werden ihm bei der Plutarchlektüre so lebendig, daß er sich mit den selbst heraufbeschworenen Gestalten in Diskussionen verliert:

Et puis, en fin de compte, on se trouve enferré. (6 + 6) 12
Etre battu par soi! j'en suis estomaqué! (6 + 6) 12

1) 294 Z. 13. Der Satz unterscheidet sich in nichts von zwei gutgeprägten Alexandrinern.

2) 290 Z. 2 ff.

3) Zur klanglichen Ausnutzung der antiken Eigennamen cf. Lanson, *L'Art de la Prose* p. 80: „*Une des marques sûres de l'artiste, ... c'est le goût des noms propres, l'exploitation de leurs physionomies et de leurs sonorités*". RR. schaltet mit den antiken Eigennamen frei (Alexandre = Alex 290 Z. 5!), wofern der Rhythmus es nahelegt.

C'est la faute à Plutarque. Avec sa langue dorée, (6 + 6) 12**
et son air bonhomet de vous dire: „mon ami“, (6 + 6) 12
on se trouve toujours, toujours de son avis; (6 + 6) 12
et il en a autant qu'il change de récits[1]). (6 + 6) 12

Die Erregung, die sich hier im poetischen Charakter der Prosa kundgibt, hallt in Colas noch lange nach. In der Aufeinanderfolge kurzer und langer Metra malt sich schließlich ein Verklingen seiner Eindrücke:

La nuit vient. La nuit est venue. (4 + 4) 8
Et mon gibier s'échappe et s'enfonce dans l'avenue. (12)
Alors, je m'arrête au milieu de la forêt, (12)
et j'écoute, (3)
le coeur battant de la poursuite, (8)
la fuite[2]). (2)

2. Naturerlebnisse.

Deutliche rhythmische Gliederung (auch Reim) weisen in CB. durchweg die Naturschilderungen auf.

Sur les feuilles nouvelettes (8)
s'égrenaient les gouttelettes (8)
d'une petite pluie bénie, (7)
pleurs du printemps, (4)
qui se taisait quelques moments, (8)
puis reprenait tranquillement[3]) (8)

malt das allmähliche Herabfallen der Regentropfen im Frühling. Ein Frühlingsbild ist auch:

Avril, gracile fille du printemps, (8)
pucelette maigrelette aux yeux charmants, (11)
je vois fleurir tes seins menus (8)
sur la branche d'abricotier, (8)
la branche blanche[4]), dont les bourgeons pointus, rosés (12)
sont caressés par le soleil du frais matin, (12)
à ma fenêtre, en mon jardin.[5]) (8)

Die Nähe zur poetischen Form ist ein äußeres Kennzeichen dafür, wie stark und lebendig die Natur von Colas empfunden wird. Eine ganze Vogelsymphonie[6]) hören wir in CB.:

1) 292 Z. 23 ff.
2) 296 Z. 9 ff.
3) 49 Z. 11.
4) „*la branche blanche*“: Klangspiel. Ähnliches vgl. p. 353 und 354.
5) p. 45; zu Eingang des Kapitels „*Le Flaneur*“.
6) p. 138 Z. 1 ff.

oy ty, oy ty, la, la-i, (7)
la, la, la, laderi, larifla, (9)
de quels cris, mes amis, (6)
de quels transports d'amour (6)
ils célèbrent le jour: (6)
Tout ce qu'on a souffert, ce qu'on a redouté, (6 + 6) 12
l'épouvante muette et le sommeil glacé, (6 + 6) 12
la nuit, tout, oy ty, tout, ... frrt ... est oublié.

Vogellaut und menschliche Rede verschmelzen in RR.'s musikalischer Prosa gleichsam zu einer Einheit. Indem er dem Gesang der Amsel zuhört, fängt Colas selbst geradezu an zu singen:

O jour, ô jour nouveau! (6)
Apprends-moi, mon merlot, (6)
ton secret de renaître, à chaque aube nouvelle, (12)
avec la même foi inaltérable en elle! (12)

Was man aus der Handhabung des Rhythmus an jenen Stellen sieht, an denen Colas zentrale Themen seines geistigen Lebens berührt oder Naturerlebnisse wiedergibt, will zu der Behauptung Lalous keineswegs stimmen, RR. habe es mit der Wahl jenes „*extraordinaire langage semé d'alexandrins et d'octosyllabes*" auf einen „*effet comique*" abgesehen [1]). Von einer komischen Wirkung, die der Dichter gesucht hätte, kann in diesen „Gedichten" keine Rede sein. Lalou's Bemerkung trifft eher zu für „Liluli" — auch für einzelne Partien des CB., in denen es dem Dichter tatsächlich darauf ankam, Rhythmus und Reim in den Dienst der Komik zu stellen. Hier jedoch, wie an vielen anderen Stellen des Romanes, hat der tiefe Gefühlseindruck, unter dem der Sprecher steht, gleichsam spontan zur Durchbrechung der Prosa und zur Annäherung an metrische Form geführt. Nicht von einem bloßen humoristischen Einfall, „*pour corser la plaisanterie*" [1]), ist RR. zur Wahl des „*extraordinaire langage*" [1]), wie Lalou es befremdet faßt, getrieben worden. Vielmehr kann man annehmen, daß eine grundsätzliche künstlerische Tendenz, die Sorge um die Gewinnung neuer Ausdrucksmöglichkeiten, hier am Werke gewesen ist. Und wenn Lalou,

1) Lalou, *Hist. de la lit. fr. contemp.* 1924 p. 345. „*En contant cette histoire d'un Nivernais bavard du temps de Louis XIII, R. a voulu divertir ses contemporains: il ne semble point y avoir réussi. Il renouvela la tentative dans Liluli... Pour corser la plaisanterie, R. s'appuyant sur une citation de Rabelais, a cru devoir écrire „Colas" et „Liluli" dans un extraordinaire langage semé d'alexandrins et d'octosyllabes plus ou moins assonancés. On jugera sur deux échantillons si ce procédé augmente ou détruit l'effet comique qu'il a cherché.*"

in zweifellos zutreffender Weise, die künstlerische Intention, die in CB. und L. gewaltet hat, durch einen Satz aus „*Clérambault*“ näher beleuchtet: „*Il était traité couramment de sentimental par ses adversaires. Et certes il l'était. Mais il le savait et parce qu'il était Français, il avait la faculté d'en rire, de se railler*“, [1]) so möge hier noch ein anderer Satz aus Cl. auf CB. und L. zurückbezogen werden: „*Par le peu qu' il* (Vaucoux) *connaissait de Clérambault, il ne pouvait le souffrir. L'écrivain lui était antipathique par ses formes d'art nouvelles, et l'homme par son amour de la vie et des hommes*“ [2]).

Man wird wohl nicht zu weit gehen, in der Sprachform CB.'s und L.'s einen Versuch einer solchen „*forme d'art nouvelle*“ zu vermuten. Jene merkwürdige Zwischenform zwischen Poesie und Prosa stellt den Versuch dar, menschliche Rede in vollerer Lebendigkeit zu fixieren, ihrem Ausdruckscharakter getreulicher nachzukommen, als dies in gewöhnlicher Prosa geschehen kann. Rhythmus und Reim machen in CB. die Sprache geradezu zu einem Reflektor der Stimmungen der Sprecher.

B. Der Dialog.

Der Rhythmus als Reflektor der Stimmungen.

1. Längere Einzelreden.

Der Rhythmus dient RR. in CB. als ein technisches Mittel zum Ausdruck der seelischen Atmosphäre, in der ein Vorgang sich abspielt. Er trägt zur Charakterisierung der Sprecher, zur lebendigen Zeichnung einer Szene, kurz zur Lebensnähe des Romanes bei. So gelingt es RR., durch einen jähen Rhythmuswechsel die ganze Kluft fühlbar zu machen, die zwischen entgegengesetzten Charakteren besteht: (Colas und seine Frau sind p. 76 Z. 14 ff. die Sprecher)

1 Et sur ma tête, le beau ciel du bleu printemps, (12)
2 où le vent passe, pourchassant les nuages blancs, (13)
3 le soleil chaud et l'air frisquet. (8)
4 Et l'on dirait . . . (4)
5 c'est la jeunesse qui renaît! (8)
6 Elle revient à tire d'aile, (8)

1) l. c. p. 345.
2) Cl. p. 347.

7 du fond des **temps**, (4)
8 refaire son nid d'hirondelle (8)
9 sous l'auvent (3)
10 de mon vieux coeur qui l'attend. (7)
11 La belle absente, comme on l'aime, à son retour! (12)
12 Bien plus, bien mieux qu'au premier jour . . . (8)

Aus dieser weichen lyrischen Träumerei wird Colas plötzlich herausgerissen: das knarrende Geräusch einer Wetterfahne und — das Schimpfen seiner Frau [1]) verscheuchen das Wunschbild der „*jeunesse*“:

13 Que fais-tu là, les bras ballants (4 + 4) 8
14 bayant au nues, maudit feignant, (4 + 4) 8

fährt Colas' Frau ihn an. Der Rhythmus ihrer Rede: 8 Silben mit Reim im raschen Tempo (4 + 4) und den starken Ikten

qŭe faĭs-tŭ lá, lĕs brăs bălánts,
băyaŭt aŭx núes, măudĭt feignánt,

bildet den denkbar größten Kontrast zu den längeren Versen (cf. 11, 12!) und dem weichen Rhythmus der vorangehenden lyrischen Betrachtung Colas'. Der holprige, unregelmäßige Rhythmus der dann folgenden Schimpfrede:

15 Pendant ce temps, moi je me tue, (8)
16 je souffle, je sue, (5)
17 je m'évertue, (4)
18 je peine comme un vieux cheval, (7)
19 pour servir cet animal! (7)
20 Va faible femme, c'est ton lot! (8)
21 Eh bien, non, non, car le très Haut . . . (8)

malt wirkungsvoll das Außer-sich-sein der Frau, ihr atemloses Gezeter. Die wuchtigen Schimpfapostrophen sind RR., dank dem Rhythmus als wirkungsvollem technischen Mittel, besonders gut gelungen. Die (meist geschrienen) Schimpfreden sind durchweg auch gereimt. Die Frau des Colas schreit dem Herrgott noch auf dem Totenbette zu, als sie von der Erkrankung ihrer Enkelin Glodie hört:

Non, je ne m'en irai pas, bon Dieu, Jésus, **Marie**, (6 + 6) 12 [2])
avant que je ne sache ce que voulez en faire, (6 + 6) 12**

1) Beide Eindrücke sind für Colas nicht voneinander zu trennen (musikalische Assoziation).

2) Zum Fehlen des Subjektspronomens im „Vers“ cf. p. 350.

et si oui ou si non elle doit être guérie. (6 + 6) 12
Guérie, elle le sera, vertudieu, je le veux. (6 + 6) 12
Je le veux, je le veux, et je le veux, c'est dit. (6 + 6) 12
(CB. 192 Z. 19 ff.)

Vergleicht man diese Rede im Rhythmus mit der vorigen, so kann man feststellen, daß die schimpfende „*verve*“ der Sprecherin nicht so heftig tobt. (Sie ist auf dem Totenbett!) Die metrische Gliederung ist regelmäßiger: Zwölfsilber vom Typ (6 + 6). Streng rhythmisch gegliedert ist auch die Schimpfwörterlitanei Pinon's (p. 122 Z. 22 ff.):

vertusguoy, ventreguoy, (a) || sacripant, sacredieu, (a) ||
au meurtre, à mort, à l'aide, (b) || cocu, coquin, coquard, (b) ||
catin, crottin, cafard, (b) || crapaud, croquant, carcan, (b) ||[1]) usw.

auf deren ganz rabelaisischen Klangspielcharakter an anderer Stelle einzugehen sein wird[2]). Sie bildet den Höhepunkt der stilisierten Schimpfreden des CB. Doch nicht nur Wut, Zorn, Entrüstung können in dem Roman an der rhythmisierenden Wirkung, die sie auf die Rede ausüben, herausgefühlt werden. Die Skala der Affekte ist hier eine sehr reiche: tiefe Ergriffenheit sprach aus den lyrischen Monologen Colas' (p. 334 ff.); den „Hymnus“ auf das Handwerk (p. 335) gab ihm die Freude an diesem ein; erhabenes Pathos spürte man in der Apostrophe an die Nachkommenschaft und eine begeisterte Erregung zitterte in der „*lecture de Plutarque*“ (p. 336). Im Dialog ist diese Wirkung der Affekte spürbar. Atemlose Erregtheit spricht im Gespräch Robinets mit Colas aus dem Bericht Binets, der seinem Lehrherrn erzählt, wie er die von diesem geschnitzte Holzstatue der Hl. Magdalena unter Gefahr des eigenen Lebens aus dem Feuer geholt hat:

1 Je courus, je la pris, (6)
2 dans mes mains j'éteignis (6)
3 ses beaux pieds qui flambaient, (6)
4 dans mes bras l'étreignis; (6)
5 ma foi je ne sais plus, (6)
6 je ne sais plus ce que je fis, (8)
7 je l'embrassais, (4)
8 je pleurais, (3)

1) Die senkrechten Striche deuten hier die rhythmische Gliederung an. Die Litanei ist ganz in Sechssilber zerlegbar. Rhythmus (3 + 3) = Typ a; (2 + 2 + 2) = Typus b; cf. p. 374.

2) cf. p. 373 ff.

9 je disais (3)
— — — — — —
10 Madelon, (3)
11 nous nous sauverons . . . (5)
(CB. 214 Z. 13 ff.)

Die Häufigkeit kurzer Metra ist bezeichnend als Ausdruck der Atemlosigkeit und Erregtheit, die sich dem Sprecher bei der Erinnerung an das, was er erlebte, mitteilt. Die Stellen hoher Spannung in dem hier nur ausschnittweise wiedergegebenen Bericht sind vorwiegend reimende Sechssilber (cf. 1, 2, 4, 6); als Robinet sich beruhigt und auf die schließliche Rettung zu sprechen kommt, wird der Bericht wieder zur Prosa (cf. CB. p. 214 Z. 19 ff.). Ruhige Alexandriner bilden den Abschluß seiner Rede:

Enfin j'en suis sorti, (6)
et sans plus bavarder, nous voilà tous les deux. (6 + 6) (12)
Maître, pardonnez-moi de n'avoir pas fait mieux. (6 + 6) (12)

(Hier taucht wieder Reim auf wie im darauffolgenden Satz:

„Alors, démaillotant pieusement son baluchon,
d'une veste roulée il tira Madelon,
qui montrait,
souriant de ses yeux innocents et coquets,
ses brûlés petons",

auf dem ebenfalls ein Gefühlsakzent ruht.)

2. Lebhafter Dialog.

Der lebhafte Dialog, in dem kürzere Reden und Gegenreden aufeinanderfolgen, ist besonders geeignet, gewisse Vorzüge der neuen Technik, die sich für RR. aus dem Nebeneinander von Prosa und metrisch gebauter Rede ergab, ans Licht treten zu lassen. Kurze, hüpfende Metra wiegen in den Dialogen C.'s mit seiner Tochter oder Enkeltochter vor und geben ihnen Leben und Leichtigkeit:

1 Entre, dit-elle, Noë, (6)
2 du déluge sauvé, (6)
3 Noé le vigneron . . . (6)
4 J'entre, je vis Glodie, (6)
5 assise en court jupon, (6)
6 sous le comptoir tapie: (6)
7 — Bonjour, petit mitron! (6)
(CB. 79 Z. 19 ff.)

Der regelmäßige rhythmische Aufbau dieser kleinen Szene (7 Sechssilber, 1, 2 paarweis, 3—7 kreuzweis gereimt) trägt wirkungs-

voll zu ihrer anmutigen Leichtigkeit bei. Ähnlich ist die Wirkung von Rhythmus und Reim in den zahlreichen Neckszenen zwischen Colas und seiner Tochter, von denen nur einige im Ausschnitt hier wiedergegeben werden mögen:

— Va, tu n'as pas de coeur, dit-elle. (8)
— Ma petite fille! (4)
— Oui, fais le patelin, (6)
bas les pattes, vilain![1]) (6)

(272 Z. 5 ff.)

Colas bittet seine Tochter, ihm die gewohnte *„querelle journalière“* nicht vorzuenthalten. Darauf Martine kurz angebunden:

Rien ne te fait[2]). (4)
Et je me tais. (4)
— — — — — —
Je regardais sa figure obstinée (10)
qui sa lèvre mordait[3]), (6)
pour piquer son ourlet. (6)
Elle avait l'air triste et battue, (8)
et ma victoire me pesait. (8)

Colas sagt ihr, er werde ihren Wunsch erfüllen und in das Zimmer neben ihrem Laden ziehen, in dem er bisher sich hartnäckig geweigert hatte sich pflegen zu lassen. Ein amüsanter Freudenausbruch Martines folgt:

Ah, comme je vais me venger[4])! (7)
Ah mon cher vieux! (4)
Méchant garçon! (4)
Que tu es bon! (4)
Vieil entêté! (4)
M'as-tu assez fait enrager! (8)

Während hier, wo Heiterkeit herrscht, kurze Metra vorwiegen, stoßen wir in der schweren, wuchtigen Auseinandersetzung Colas mit seinen Mitbürgern (p. 237 ff.) auf längere. Besonders in der Szene, in der es Colas gelingt, dem Aufruhr der Brandstifter ein Ende zu machen, treten die Vorteile der von RR. gewählten Zwischenform zwischen metrisch gebundener und Prosarede verschiedentlich hervor. Rede und Gegenrede folgen einander an stark betonten Stellen wie im Dialog einer Verskomödie: Schlag

1) *„patelin“*: *„pattes, (vi)lain“* ist ein Reim, der Klangspielcharakter hat.
2) 303 Z. 11.
3) Zur Voranstellung des Akk. Obj. cf. p. 350.
4) 304 Z. 11.

auf Schlag und reimend. Zugleich treten rhythmische Differenzen in der Sprechweise der einzelnen, je nach Charakter, Stimmung und sogar Bildungsstand spürbar hervor. Colas überredet die *flotteurs* in fast ciceronianisch anmutenden Perioden:

Quand auront disparu ces riches d'aujourd'hui[1]), (6 + 6) 12
Quand seront effrités, avec leurs épitaphes, (6 + 6) 12
les mensonges de leurs tombes et le nom de leurs races, 13
on parlera encore des flotteurs de Clamecy, 12
— — — — — — — — — — — — — ect.

Auf diese Worte Colas folgt ein kleiner Satz nüchternster Prosa:

Gueurlu dit: je m'en fous. (3 + 3) 6

Doch ein anderer, *Roi de Calabre*, schreit erregt:

Si tu t'en fous, tu n'es qu'un saligoud[2]). (4 + 6) 10
Il a raison, Brugnon. (6)
De savoir que ça se dit, (6)
Ça me vexerait aussi. (6)
Et par Saint Nicolas. (6)
Ça ne se dira pas! (6)

Kurzes Metrum (reimende Sechssilber) ist charakteristisch für die hohe Erregung des Sprechers (ebenso auch die kurzen einfachen Sätze für seine volkstümliche Herkunft im Gegensatz zu dem gebildeteren Colas). Repartieartig wie in einem Drama folgen einander auch die leidenschaftlich erregten Reden im Dialog mit dem pflichtvergessenen *échevin* Racquin, den Colas mit Hilfe seiner Getreuen des Amtes entsetzt. Auch hier legt Colas Proben seiner „*éloquence*" ab. (p. 230, 231). Er sagt:

Eh bien, maître Racquin, (6)
à partir d'aujourd'hui, nous ferons de tes soins l'économie, (6 + 10)
nous nous soignerons nous-mêmes; (7)
et comme toute peine a droit à un salaire, (10)
nous te réservons . . . (5)

Gangnot unterbricht:

Ton lit au cimetière[3]) (5)

Die Stelle ist der dramatische Höhepunkt der Szene. Der Einwurf Gangnots „schlägt ein" („*Ce fut comme si dans une meute un os était*

1) 238 Z. 10 ff.

2) „*Saligoud*": Im Reim auf „*fous*" entstellt der erregte Sprecher „*saligaud*" > „*saligoud*"! Über Wortentstellung im täglichen Leben und als Stilmittel cf. Spitzer WB. p. 4 ff. Zur metrischen Berechnung der Stelle vgl. „Nachtrag" p. 457.

3) CB. p. 231 Z. 24 ff.

tombé“). Wie erklärt sich die starke Wirkung dieses plötzlichen Einwurfes? Sie ist nicht nur rein sachlich motiviert, sondern hat auch klangliche Gründe: „*Ton lit au cimetière*“ reimt auf „*salaire*“! — Dies „Drama“ hat auch komische Intermezzi: cf. 232 Z. 8ff.

Le misérable, nu, rose comme un **goret**, (12)
grelottait de frayeur et de **frais**[1]). (9)
J'en eus pitié. Je lui dis: (7)
Allons, passe tes **chausses**! (5)
Nous avons assez **vu**, (6)
mon bon ami, ton **cul**. (6)
Ils rirent comme des **bossus**. (6)

Das reimende Aufeinanderprallen von Rede und Gegenrede, das in diesem Dialog die dramatische Spannung erhöhte, kann an anderer Stelle in burleskem Zusammenhang wirksam sein.

So rufen Colas und Paillard, die Chamaille nicht hereinlassen will, weil er sie für seine Pfarrkinder hält, mit verstellter Stimme vor der Tür —

Maître Chamaille, êtes-vous là? (7)
(CB. 54 Z. 24)

Darauf folgt die Antwort, die ihre Komik nicht nur ihrem impliziten Nonsens, sondern ebenso auch dem Umstand verdankt, daß sie auf die Frage reimt und ihr rhythmisch entspricht (Siebensilber):

Au diable, je n'y suis pas[2]). (7)

Die Mitte zwischen Scherz und Ernst hält der Dialog Colas mit dem vornehmen Herrn de Maillebois (150 Z. 26ff.). Dieser fragt ihn aus:

Et que pense-t-on des princes? (6)
— Ce sont de grands **messieurs**. (6)
— On est donc avec **eux**? (6)
— Oui dà, monseigneur, **oui**. (6)

[1]) Der Satz reproduziert das „*grelottement*“ des Racquin lautmalerisch (*g—oret*) (*gr—elottait*) — (*fr—ayeur*) — (*fr—ais*).

2) Ein ähnlicher Fall, wo das Aufeinanderprallen rhythmisch gleichgebauter, reimender Rede und Gegenrede jedoch dramatische Wirkung tut:

et dans la chambre se précipitant, (10)
l'hôtesse, d'une voix haletante, cria: (10)
Vite! venez maître Colas! (7) = (3 + 4)
(Sans comprendre, je demandais:)
— Qu'il y a-t-il? Parlez plus bas. (7) = (3 + 4)
(CB. 188 Z. 25ff.)

— Et contre Concini? (6)
— On est pour lui aussi. (6)
— Comment diable, comment! (6)
Mais ils sont ennemis! (6)
— Je ne dis pas ... Cela se peut ... (4 + 4) 8
On est pour tous les deux ... (6)
— Il faut choisir, par Dieu! (6)
— Est-ce qu'il le faut, monsieur? (6)
— — — — — — — — — — —
En ce cas je le veux ... (6)

Und schließlich:

Drôle, tu n'aimes donc rien? (6)

Darauf kommt die Antwort:

Monsieur, j'aime mon bien — — — (6)

Schlag auf Schlag folgen einander die Repliken in reimenden Sechssilbern.

C. Zur „Vers"technik.

1. Die Metra.

Arten und Verwendungsweise der in CB. am häufigsten vorkommenden Metra mögen im folgenden berührt werden.

1. Sechssilber.

Der häufigste „Vers" (denn von einem solchen zu sprechen, berechtigt der Reim) ist in CB. der Sechssilber. Ganze Perioden lassen sich in Sechssilber auflösen:

CB. p. 5 Z. 16 ff.: Dans ce vieux sac tanné / avons nous fait entrer / des plaisirs et des peines, / des malices, facéties, / expériences et folies, / de la paille et du foin, / des figues et du raisin, / des fruits verts, des fruits doux, des roses et des gratte-culs, / des choses vues, et lues, / et sues et eues, vécues!

Reimfolge: a a (x) b b c c (y z) d d. (Die Stelle zeigt zugleich das für die musikalische Prosa RR.'s in CB. charakteristische Gipfeln im Klangspiel.) (cf. p. 354.) Da der Sechssilber die Basis des in CB. häufigen Alexandriners vom Typus (6 + 6) ist, läßt sich nicht immer bei der rhythmischen Gliederung entscheiden, ob man eine Periode in Sechs- bezw. Zwölfsilber zerlegen soll, ob man also zu lesen hat:[1])

un bien qu'on a volé et trois cents ans gardé (12)
devient propriété trois fois sainte et sacrée (12) (252 Z. 8)

1) Eine im übrigen nur für die Druckweise einer rhythmischen Gliederung wichtige Frage.

oder aber

un bien qu'on a volé / (6)
et trois ans gardé / . . . usw.

Nur der Reim bietet da eine Handhabe:

je parlais de la maison, (6)
des poulets, des pigeons, (6)
du coq, du chien, du chat, (6)
des canards, du cochon. (6)
J'aurais énuméré, (6)
si elle m'eût laissé, (6)
toute l'Arche de Noé! (6) (126 Z. 25 ff.)

Wie man aus den angeführten Stellen entnehmen kann, ist der Sechssilber besonders im leichten, behaglichen Erzählungston an seinem Platz (cf. den Abschnitt: „lebhafter Dialog“ p. 342 ff.). Gern verwendet ihn der Dichter mit dem Alexandriner, insbesondere dem vom Typus (6 + 6), zusammen:

Bref de tous ses héros (sc. des Plutarch), celui que je préfère, (6 + 6) (12)
C'est immanquablement le dernier que j'ai lu. (6 + 6) (12)
Aussi bien, ils sont tous soumis, ainsi que nous, (6 + 6) (12)
à la même héroïne, attachés à son char . . . (6 + 6) (12)
Triomphes de Pompée[1]), (6)
Qu'êtes-vous à côté? (6)
C'est à savoir Fortune, dont la roue tourne, tourne (6 + 6) (12)**
et jamais ne séjourne (6)
„en un état, non plus que fait, la lune,“ (12)
comme dit, chez Sophocle, Ménélas le cornard. (6 + 6) (12)**
Et cela est encore très bien réconfortant, (6 + 6) (12)
pour ceux-ci qui, du moins, sont au premier croissant[2]). (12)
(CB. 292 Z. 30 ff.)

2. Der Alexandriner.

Die lyrischen Monologe des Colas (cf. p. 334 ff.) haben gezeigt, wie der Dichter des CB. den Alexandriner handhabt. An jener Stelle (p. 335 Anm. 1) wurde auch der im Roman häufige Typus (6 + 6) mit weiblicher Cäsur[3]) erwähnt. Ein „Vers“paar wie

1) „*Triomphes de Pompée / qu'êtes-vous à côté*“ — dieser grammatisch verstümmelte Satz ist von besonderem Interesse. Er ist ein Kuriosum, das nicht einmal die gesprochene Alltagsrede aufweisen dürfte. In dem leicht burlesken Zusammenhang wirkt seine Abruptheit.

2) „*très bien réconfortant*“ und „*ceux-ci qui*“ sind nicht gewöhnliche Wendungen. Hier dürfte die Reimtendenz bezw. die metrischen Erfordernisse (zwei Zwölfsilber) mitgesprochen haben.

3) In der rhythmischen Gliederung als 12** bezeichnet.

Je cachai sous ma main la tête de mon oiselle[1]), (6 + 6) 12
de peur que la bourrasque ne soufflât sa chandelle. (6 + 6) 12**

besteht für das Ohr aus zwei Alexandrinern, da ja das „*e*" in „*bourrasque*" (zumal in der Prosa des CB.)[2]) nicht gesprochen wird. — Wegen seiner Nähe zum Fluß der gesprochenen Rede eignet sich der Alexandriner besonders gut für RR.'s Zwecke in CB. Oft deutet nur der Reim darauf, daß wir eine teilweise metrisch gebundene Rede vor uns haben:

On a beau les nourrir du suc de l'Evangile (6 + 6) 12
et faire à leurs bambins têter le catéchisme: (6 + 6) 12
le lait à peine entré leur ressort par le nez; (6 + 6) 12
faut à ces grands gousiers plus grossière pâtée. (6 + 6) 12
Quand ils ont mâchonné quelque temps un ave, (6 + 6) 12
d'un coin de bouche à l'autre promené litanies, (6 + 6) 12**
ou pour s'entendre braire chanté vêpres et complies, (6 + 6) 12**
rien des sacrées paroles / ne passe le parvis / de
leur gueule assoiffée. (6 + 6 + 6)

Reimfolge (x) (y) a a a b b a. (Klage Chamailles p. 60 Z. 14 ff.). Man sieht, wie der Alexandriner nicht nur an Stellen intensiven Gefühls verwendet wird, wie in Colas' lyrischen Monologen (p. 334 ff.), sondern auch den ruhigen Fluß der Rede gut wiedergibt:

Adoncques, j'attendis, ou mieux je fis attendre (6 + 6) 12
le parti importun qu'il fallait un jour prendre, (6 + 6) 12
et pour que rien ne vint, d'ici là, me troubler, (6 + 6) 12
je verrouillai la porte et me barricadai. (6 + 6) 12
(267 Z. 5 ff.)

Paarweise Zusammenstellung von Alexandrinern ist in CB. besonders zu Beginn oder am Schluß größerer rhythmischer Gruppen (Kapitel, Absätze) beliebt. So wird „*La nique au duc*" eingeleitet durch ein Alexandrinerpaar:

L'ordre était revenu, les cendres refroidies, (6 + 6) 12
Et l'on n'entendait plus parler de maladie. (6 + 6) 12
(247 Z. 1 ff.)

Oder „*la maison des autres*" wird beschlossen von drei Zwölfsilbern:

Et l'air doux, immobile, la tête renversée, 12**
et la barbe tendue en pointe vers là-haut, 12
je rageais dans mon coeur, tout en faisant le beau. 12
(p. 279.)

1) CB. 191 Z. 11.

2) Was in sonstigen Fällen die Frage der Aussprache der „*-e-muets*" bezw. ihre metrische Berechnung betrifft, so muß bemerkt werden, daß bei einer

3. Der Achtsilber.

Der kürzere Achtsilber wird öfter als der Alexandriner zu lebhafter Schilderung verwandt. Wie letzterer im Verein mit dem Sechssilber, so tritt in CB. der Achtsilber häufig mit dem Viersilber zusammen auf; der kurze, rasche Vers (oft Typus 4 + 4) ist geeignet, burleske Szenen, wie sie der CB. enthält, auch rhythmisch wirksam zu machen:

Elle l'empoigna, (sc. le balais)	(4)
et bravement	(4)
sur l'ennemi elle marcha,	(8)
et trique et **traque**,	(4)
pati patac[1]),	(4)
et tue et rue! il décampa,	(8)
sonnez, trompettes et clairons!	(8)
On hissa la triomphatrice,	(8)
avec l'enfant,	(4)
parmi les rires des deux **camps**,	(8)
et je tirais, fier comme **paon**,	(8)
la corde . . . usw.	(CB. 43 Z. 7 ff.)

Auch hier erfolgt gern paarweise Zusammenstellung, insbesondere verwendet sie der Autor mit viel Geschick in einer Art Sentenzenform:

Comme on sait,

meint Colas (251 Z. 15 ff.):

Justice est l'art pour de l'**argent**,	(4 + 4)	(8)
D'appeler noir ce qu'on voit **blanc**.	(4 + 4)	(8)[2])

2. Rhythmus und syntaktischer Aufbau.

Der poetisch-metrische Charakter, zu dem die Prosa des CB. stellenweise gelangt, wird nicht nur durch das Auftreten des Reimes besonders fühlbar, sondern auch durch die syntaktischen Umwälzungen, die der Verfasser vornimmt, um den Rhythmus durchzuführen. Eine andere Stileigentümlichkeit des

---

solchen halb-poetischen Prosa diese nicht objektiv festgelegt werden kann. Die Entscheidung kann nur von Fall zu Fall getroffen werden, und die metrische Berechnung (Zahlen rechts vom Text) repräsentiert daher nur eine subjektive Lesung.

1) Die Onomatopöien sind aus der „*Chanson de Marignan*“ entlehnt, vgl. unten p. 393 ff.

2) Hier mit Binnenreim. Andere Beispiele: „*Ce n'est pas tout de se venger* (8), *Il faut encor bien s'amuser* (8) 254 Z. 5; *Que sert de se moquer des* ***gens*** (8), *si l'on n'en a pour son* ***argent***!“ 157 Z. 9.

Romanes, die archaisierende Tendenz, kommt ihm hierbei entgegen. Er wählt, dem Rhythmus und Reim zuliebe, des öfteren archaische Satzkonstruktionen wie

1. die Voranstellung des substantivischen Akkusativobjektes vor das Verb.

So ist sicherlich Reimtendenz im Spiel, wenn RR. schreibt:

Anisse, le très bien nommé,
qui n'a pas la poudre inventé. (311 Z. 14)

oder

Moi j'étais pour celui des deux
qui l'autre rosserait le mieux. (89 Z. 6)

Die Beispiele lassen sich leicht vermehren [1]).

2. Das Fehlen des Subjektspronomens.

Auch die archaisierende Vernachlässigung des Subjektspronomens fällt besonders im Reim auf und mag mit dem rhythmischen Bau oft gehörsmäßig sich dem Verfasser aufgedrängt haben:

Et point n'était besoin d'insister sur les mots, (12)
devant qu'ils fussent sortis encore du fourneau, (12)
étaient happés tout chauds. (6) (132 Z. 15ff.)

oder:

Mais je m'en consolai: (6) car crois que maître Pierre (6)
fut seul à l'écouter. (6) (p. 147 Z. 16.)

Auch hier ließen sich die Beispiele häufen. —

Besonders der erste der genannten syntaktischen Archaismen ist es jedoch (die im Neufranzösischen völlig ungewohnte Voranstellung [2]) eines substantivischen Akkusativobjekts vor das Verb),

---

1) *„l'ermite de Vézelay, | qui les Vézeliens escortait* | (45 Z. 25); *qui sa lèvre mordait, | pour piquer son ourlet"* | (303 Z. 12) doch vgl. *„sa lèvre mordre"* 106 Z. 30, wo Reimtendenz nicht vorlag. Ganz archaisch ist: *„Mille et mille aunes on tailleroit | jamais jamais ne referoit"* 323 Z. 5; auch der Starkton, der auf dem Akkusativ-Objekt ruht und der in vielen Fällen bei der Wahl der Konstruktion wohl mitsprach, trägt dazu bei, sie völlig aus dem Rahmen neufranzösischer Sprachgepflogenheit herauszuheben.

2) Auch sonst bedingt Rhythmus bezw. Reimtendenz verschiedentlich ungewöhnliche Wortstellung. *„Mon ami, ne remets d'une heure le bonheur jamais. Le bonheur se boit frais."* (267 Z. 2.) Noch eigentümlicher als die Endstellung von *„jamais"* (im Reim auf *„frais"*!) mutet die Trennung von Adjektiv und Beziehungswort an in:

Antoine, toujours solennel, (8)
levant ma main, posa dessous son verre, (4 + 6) 10
y recueillit le jus de ma veine vermeil (6 + 6) 12 (316 Z. 17ff.)

die den oft völlig versartigen Charakter[1]) der Prosa des CB. fühlbar macht. Was sie im übrigen grundsätzlich von sonstiger rhythmischer Prosa unterscheidet, ist der Reim.

3. Der Reim.

a) Musikalische Rolle des Reimes.

Der dem Klangspiel wesensverwandte Reim spielt in der Prosa des CB. eine wichtige Rolle. In seiner oft ganz musikalischen Verwendung dokumentiert sich RR.'s besondere Empfänglichkeit für das Wort als Phonem, als Klanggebilde[2]). So ist es für seine musikalische Tendenz in CB. bezeichnend, daß er denselben Reim oft 4—5mal innerhalb einer einzigen Periode wiederholt:

> les tis**ons**, et sur la vitre les friss**ons** des blancs floc**ons**,
> et sous la cendre le grill**on** (4mal *õ*) 318 Z. 25ff.

oder:

> Honte, h**onte**, un barb**on**, cette queue blanche au ment**on**,
> et dans le fr**ont**, pas plus de rais**on** qu'un enfançon!
> (269 Z 10ff.) (5 mal *õ* im Reim; dazu zweimal in „honte“).

Die Häufung von Reimklängen geschieht aus rein musikalischer Freude daran. Auch lautmalerische Wirkung dürfte vielfach mit solcher Vokalhäufung verbunden sein. So „malt“ Colas in 7mal wiederholtem *ã*-Reim triumphierend[3]) und leicht spöttisch zugleich die Expedition, die seine Tochter Martine in den Graben unternimmt:

> . . . et mont**rant**,
> à tous les assiég**eants**,
> fièrem**ent**,

Eine solche Stellung würde man in geläufiger Prosa nicht erwarten, wohl aber in der gehobenen Sprache der Poesie antreffen können. Daher wirkt dieser Satz mit seiner einem klassischen Alexandriner abgelauschten Wortstellung bewußt rhetorisch: es zeichnet sich auf diese Weise die künstlich-feierliche Haltung des Antoine, Colas' frömmelnden Sohnes, von dem die Rede ist.

1) Ein kleines, aber bezeichnendes Indizium hierfür ist der zweimalige Gebrauch des poetischen „*encor*“ für „*encore*“ im „Vers“ (CB. 293 Z. 13 [Alexandriner] und CB. 254 Z. 5 [Achtsilber], zitiert p. 349. A. 2).

2) Bezeichnend für diese sind auch Stellen, aus denen durch Quellenvergleichung erhellt, daß Reimtendenz die Wortwahl beeinflußte (cf. das Proverbe Nr. 64 Tabelle p. 443) und Fälle wie „*il faudrait un peu voir qu'il se plaignît que la pucelle fût trop belle!*“ (52 Z. 8), wo „*pucelle*“ statt des im zugrunde liegenden (noch modernen) Proverbe stehenden „*mariée*“ wohl dem Reim auf „*belle*“ zuliebe gewählt ist.

3) *a* ist trotz der Nasalierung eine „*voyelle éclatante*“. Grammont, *Le vers fr.* p. 263 und 265.

son orient,
son occident,
les quatre points du firmament,
et l'astre au ciel resplendissant. (42 Z. 31ff.)

Der Reim „orchestriert" gleichsam die Prosa, um mit Lanson zu reden[1]). Es ergeben sich in CB. auf diese Weise neuartige musikalische Wirkungen. So verwendet RR. den Reim mit viel Glück zur Wiedergabe eines chorähnlichen Stimmengewirrs:

. . . . Chenilles et chenillots
Hannetons et mulots . .
Cum spiritu tuo . . . (53 Z. 23ff.)

Das bedrohliche Summen und Brummen der Stimmen klingt aus dem dunklen „o"-Reim wie ein dumpfer Orgelton. Während hier der Reim den Eindruck einer chorartigen Vielheit von Stimmen verstärken hilft (die Pfarrkinder haben sich am Kirchplatz versammelt und wollen Chamaille zur „Maikäferexorzisation" zwingen)[2]), wird an anderer Stelle gleichsam eine „Zweistimmigkeit" wie in der Musik erzielt:

Qu'il est dur de s'en aller à la fleur de ses **ans**! (Z. 12)
Ho! ma tête! Ho! mes **flancs**! (Z. 11)
Hélas! tenez vous vraiment à me rappeler si **tôt**? . . .
(Ho! Ho mon **dos**!)
. . . . . à quoi bon cette **hâte**?
(Ha! Ha! la **rate**!)[3])

In diesem Gespräch Colas' mit dem Herrgott, in dem er sich selbst durch Schmerzensausrufe unterbricht, hören wir gleichsam zwei verschiedene Stimmen[4]), deren burleskes Durcheinander durch den Reim unterstrichen wird.

---

1) *L'art de la prose* (Rabelais) p. 39.
2) cf. Kap. „Volkstüml. Tradition" p. 453 Anm. 1.
3) Der unreine Reim (*hâte*, *rate*) als burleskes Stilmittel taucht oft in CB. auf:

„je mimais l'un, puis l'autre,
le meunier, la fille, l'**âne**,
je poussais des soupirs **à** une décrocher l'**âme** . . . ." (123 Z. 12)

Ähnlich beschließen aufeinanderfolgende Sätze: „*dépister*" — „*pisser*" 121 Z. 20ff.; u. a. mehr. Die Häufigkeit von Reim, „Assonanz" und Klangspiel in CB. führt dazu, in solchem Aneinanderklingen ähnlicher Phoneme nicht bloßen Zufall zu sehen.
4) Die eingeklammerten Sätze (die parodistische „zweite Stimme") sind im Text des Romanes selbst nicht eingeklammert. (CB. p. 167 Z. 11ff.)

b) Reim und Klangspiel.

Mit der Klangspieltendenz eng zusammen hängt in CB. die entschiedene Bevorzugung des reichen Reims. An die Klangspielereien der Plejade[1]) erinnert es, wenn RR. schreibt:

Sur les feuilles nouv*elettes*[2])
s'égrenaient les gout*telettes*
d'une petite pluie bénie — — — (49 Z. 11)

oder im „Suffix“reim:

Avril, gracile fille du printemps,
puc*elette* maigr*elette* aux yeux charmants . . . (75 Z. 1; 103 Z. 27)

Die Fälle, in denen der (reiche) Reim in ein ausgesprochenes Klangspiel übergeht, sind in CB. zahlreich. Während man in „*ma coqu**ine Martine**, ma fille, la **mâtine*“ (7 Z. 29) wohl nur reichen Reim vor sich hat, ist der Übergang zum bewußten Klangspiel schon vollzogen, wenn der Dichter auf dem Klange des Namens „Belotte“ verweilt:

Ah Bel*ette*, Bel*otte*![3])
— — — — — — —
Et c'est ce tripeandouille, Gifflard,
qui l'a, qui la p*elote*,
la mig*note*, B*elotte*,
depuis trente ans passés! (124 Z. 21)

Die Wiederholung von Klängen, die in der Durchschnittsprosa des Neufranzösischen sorgfältig vermieden wird, werden von RR. in CB. gesucht und zu stilistischer Wirkung ausgenutzt. Die Neigung zum Reim führt zum Spiel mit partiell, oft auch mit ganz homonymen Worten. Nicht immer ist die Grenze zwischen bloßem „Reim“ und Wortspiel leicht zu ziehen; nur da, wo aus dem Klangspiel der Homonyma ein ausgesprochener Sinn sich nicht ergibt, wird man nur vom bloßen „Reim“, nicht auch vom Wortspiel sprechen können:

---

1) Auch das Spiel von „*menu*“ und „*nu*“, das sich im CB. zweimal findet, könnte von einem Plejadendichter stammen: „*votre petite sainte Madeleine, dont le **menu corps tout nu** . . . grassouillet, mignonnet* . . . (214 Z. 16) *perdue toute **menue** et nue dessous ses affutiaux*“ (148 Z. 29).

2) Zu „*nouvelettes*“ vgl. Kap. „Arch.“ p. 403 und 403 Anm. 6.

3) Hier gesellt sich zu dem Reim („*ote*“) (*mignote*) und dem reichen Reim, der zum Klangspiel tendiert (*Belotte, pelote, mignote*) ein drittes, musikalisch wirksames Moment: „***Belette Belotte***“ stehen gleichsam im „Suffixablaut“. Zur Namensform auf „*otte*“ cf. p. 417.

Et je vis surgir aussitôt,
parmi mes amis nouveaux l'ami vieil[1]),
(il est de leur taille)
surgir le cavalier qui taille,
avec son sabre,
son manteau. (CB. 302, Z. 11ff.)

Der Wiederholung von „*taille*" als bloßem Reim steht ein beabsichtigtes Homonymenspiel[2]) gegenüber wie:

Je faisais l'étonné, l'indigné, le *niais*, je *niais* . . . . (317 Z. 9)

Die starke Neigung des Suffixreimes, in das Klangspiel überzugehen der Art, daß der Reim sich auf den Stamm des Wortes ausdehnt, wird an anderen Stellen zu behandeln sein[3]). Hier sei nur der an RR.'s musikalischer Prosa in CB. charakteristische Zug, Reimserien in Klangspielen ausklingen zu lassen, noch hervorgehoben:

notre Jésus riant . . . . . (a)
. . . . . .
verse son esprit doux, humain, (x)
généreux et railleur gentiment, (a)
dans notre claire **France**, (b)
au bon **sens**, (b)
au bon *sang!*[4]) (a) (69 Z. 15ff).

Die Reimserie (a) = (*ã*) (b) = (*ãs*) wird vom Spiel mit den homonymen „*sens*" — „*sang*" gekrönt; eine ganze zusammengehörige Partie des Kapitels „*le curé de Brèves*" (64—67), findet hier ihren wirkungsvollen Abschluß. Ein anderes Beispiel der gleichen Art (Gipfeln einer langen Reimperiode im [flexivischen] Reim) wurde p. 346 erwähnt: die Reimperiode schließt mit fast überreicher Häufung gleicher Klänge: „*des choses vues, et lues, et sues, et eues, vécues*"! Fülle und Reichtum des Erlebten faßt Colas an dieser Stelle in dieser Klangreihe zusammen (CB. 5 Z. 5). Auch Martine zieht in ähnlich klangreicher Rede das Fazit ihres Lebens:

---

1) „*L'ami vieil*" archaische Nachstellung von „*vieil*".

2) Die Grenze ist nicht immer leicht zu ziehen. cf. CB. p. 107 Z. 13:

„*L'art*,
C'est notre Dieu **lare**."

3) cf. p. 369 ff.

4) Zum Spiel mit „*sang*" und „*sens*": „*sang*" das Blut, die Kraftfülle, ist für einen Colas Breugnon vom „*bon sens*" nicht zu trennen. cf. auch p. 210 Z. 30; „*quand je serai très vieux, sans sang et sans bon sens*".

Tous ces **espoirs**, ces dés**espoirs**,
et ces ard**eurs** et ces lang**ueurs**,
et ces beaux **feux** et ces beaux **voeux** de cheminée . . . . (306 Z. 3 ff.)

Die Reimreihe (reicher Reim [*espoirs — désespoirs*]), (Suffix-Reim [*ardeurs — langueurs*]) klingt aus in ausgesprochenem Wortspiel: „*et ces beaux f e u s et ses beaux v o e u x de cheminée*“. Stellen wie diese (und auch hier lassen sich zahlreiche andere Beispiele geben) zeigen im CB. das Walten jener „*joie du mot*“ [1]), von der RR. in diesem Werk sich hat leiten lassen, wie einst Rabelais in dem seinigen. Auf seine Art, in einer modernem Geschmack und neufranzösischer Sprache angemessenen Weise — „*in nuce*“ gleichsam hat RR. dasjenige versucht, was Rabelais so meisterhaft gelungen ist: das Wort als Phonem wirken zu lassen, den musikalischen Gehörseindruck stilistisch zu verwerten. —

Zugleich mit dem Wort als Phonem, als Klang lebendiger menschlicher Rede und in eins damit hat auch deren Rhythmus, hat der Satz als rhythmisch gebundenes Gefüge den Musiker in Romain Rolland angezogen. Wenn Plattard an Rabelais hervorhebt: „*Tout son style accuse un effort pour communiquer à la prose écrite les propriétés qu'a le récit oral, ... de rendre par l'intonation, par le rhythme . . . le caractère d'une scène*“ [2]), — daß also Rabelais durch die vielfältigen Mittel, die ihm zu Gebote stehen, dem Leben sich genähert hat und wir die „*sensation de la parole vivante*“ [2]), den vollen, unmittelbaren Eindruck der Präsenz des Sprechers, empfangen, so gilt einiges hiervon — freilich mit starker Einschränkung — auch von RR. Auch er ist, wie die voranstehenden Ausführungen über den Rhythmus und Reim in CB. zeigen sollten, bemüht gewesen, m e n s c h l i c h e R e d e i n i h r e r v o l l e n L e b e n d i g k e i t z u f i x i e r e n. Daß er hierzu eine sprachliche Form wählt, die sich an denjenigen Stellen, auf denen Gefühlsakzente ruhen, gern auch durch Reim poetischer Bindung unterwirft, ist nur ein scheinbarer Widerspruch gegen diese Grundtendenz. Ihm war es nämlich keineswegs um naturalistische Treue zu tun; er bemühte sich um künstlerisch wahre Wiedergabe menschlichen Sprechens, ließ sich durch das Wort als Gesprochenes, als Klanggebilde faszinieren. Durch diese Klangfreude, die Freude am lebendigen Wort — die nur eine spezifische Ausprägung der Lebensfreude ist — ist RR. mit Ra-

1) Lanson, *L'art de la Prose* p. 38.
2) Plattard, *L'invention et la composition dans l'oeuvre de Ra.* p. 353.

belais eng verbunden. Und so ist es denn doch wohl kein bloßer „Einfall“ [1]), daß er gerade ihn am Schluß seines Werkes halb scherzend zitiert.

Freilich — die Wahl poetisch-metrischer Form (wie sie sich durch den Reim deutlich von bloß rhythmisch gegliederter Prosa abhebt) bedeutet einen Schritt über Rabelais' musikalische Prosa, die gleichsam „orchestriert“ [2]) ist, um allen Schattierungen und aller Bewegtheit menschlicher Rede nachzukommen, hinaus, ja wohl auch von ihm fort. Hier läßt sich RR. verlocken, vom Klang und Rhythmus des Gesprochenen aus neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen.

2. Klangspiele.

Das Bestreben, den rhythmisch-musikalischen Sprachcharakter des CB. auf seine Wirkungsmöglichkeiten hin zu analysieren (cf. Teil I, 1 „Rhythmus und Reim“ p. 333 ff.) führte dazu, die Beziehung dieser RR.'schen Prosa zu der Rabelais' in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Es war zu zeigen versucht worden, wie das Nachwort aus „*Pantagruel*“ keine nur äußerliche bloße Deckung des neuartigen Vorhabens einen Roman zu „*rhythmer*“ darstellt, wie vielmehr die Beziehung zu Rabelais tiefer liegt als dieser scheinbare „Einfall“ vermuten läßt. Für die Beleuchtung dieser Beziehung nicht eigentlich in Betracht kommen sporadische, tatsächliche Übereinstimmungen einzelner Worte und Wendungen mit denjenigen Rabelais' [3]): der CB. steht zum Werke Rabelais' nicht im Abhängigkeitsverhältnis eines „*pastiche*“; und doch empfängt RR. von diesem her in CB. eine grundsätzliche Direktive. Von der Auseinandersetzung mit sich selbst und den Fragen der gegenwärtigen Umwelt — so läßt es sich aus dem „*Avertissement au lecteur*“, das RR. dem CB. voranschickt, ersehen — flüchtet der Dichter mit diesem Werk gleichsam in eine andere Welt. Es ist die, die, ausgesprochen oder nicht, für den heutigen Franzosen vornehmlich im Zeichen Rabelais' steht: die der „*saines gauloiseries*“ [4]), der „*libre gaieté gauloise*“ [5]), nach der RR. sich sehnte. Die Lebensfreude, die in

1) cf. oben p. 338.

2) Lanson, *L'art de la Prose* p. 39.

3) Sie finden sich zusammengestellt p. 394 ff.

4) CB. p. 80 Z. 31.

5) *Avertissement au lecteur* p. I Z. 13. „*J'ai senti un besoin invincible de libre gaîté gauloise, oui, jusqu'à l'irrévérence*“.

Rabelais' Schaffen geradezu das bestimmende schöpferische Prinzip[1]) zu nennen ist und sich bei ihm sprachlich in jener charakteristischen, unbändigen Klangfreude manifestiert, wie sie sich nur in seinem Jahrhundert, „*dans la première et magnifique expansion de l'humanité débridée*“[2]) ganz verstehen läßt, hat RR. gleichsam magisch angezogen. Und nicht nur das: auch in ihm hallt von dieser Freude etwas nach. Durch die „*joie du mot*“, das „sich Ausleben“ im Wort und Rhythmus erhält auch der „*récit gaulois*“[3]), der CB. sein will, seine spezifische Prägung. Besonders der Musiker in RR. stellt sich in Rabelais' stilistische Nachfolge. Das Fasziniertwerden durch den Wortklang, den Sprachlaut als solchen, ist ihm in CB. eigen. „*Qu'il est beau de sentir la musique des mots et la ronde des phrases vous emporter, dansant et riant dans l'espace, libre des liens du corps*“, läßt er seinen Colas sagen[4]). Er hört diese „*musique des mots*“ wie einst Rabelais, tritt sogar in einigen seiner musikalischen Prosa eigenen Stilverfahren Rabelais' direkte Nachfolge an.

I. „Suffixreim.“[5])

Der Suffixreim, ein ausgesprochen rabelaisisches Stilverfahren, hat nach Spitzer[5]) die Funktion der „Umklammerung“ der durch ihn aneinandergereihten Wörter. Er gesellt sich in CB. vielfach zum „wirklichen“ Reim, und zwar bezeichnenderweise oft an Stellen, die auch inhaltlich mit Rabelais' Werk irgendwie zusammenhängen.

Eine Reihe charakteristischer Themen wird in der Weise der Suffixreimreihe wie bei Rabelais synonymisch abgewandelt.

a) p. 68 Z. 9 ff. ... sur ce chant donné, nous étions tous d'accord. Et nous fîmes aussi quelques variations sur les princes enjuponnés, sur les cafards empantouflés, les gras prélats et sur les moines fainéants ... nous prîmes pour thême, après les mielleux, les fielleux, après les faux dévots ceux qui le sont trop, les fanatiques de tout poil, huguenots, cagots, nigauds ...

Unschwer erkennt man an dieser auch sachlich Rabelais stark angenäherten Stelle die Spuren der rabelaisischen „*-gots*“-Familie. Die „*huguenots-, cagots-, nigauds*“-Reihe des CB. ist gleich-

1) Lanson, *Hist. Lit. Fr.* p. 251.
2) ibidem.
3) *Avertissement au lect.* p. I.
4) CB. 290 Z. 28 ff.
5) cf. Spitzer WB. p. 32 ff.

sam eine Nachahmung „*in nuce*“ der „*cagots, magots, matagots*“ . . . etc. Rabelais' (die „*inscription de Thélème*“ hat auch kurz vor der Krönung dieser reim- und klangspielreichen[1]) Periode durch die „*huguenots, cagots, nigauds*“ schon die „*cafards empantouflés*“[2]) beigesteuert).

Wie bei der Betrachtung der Einverleibung von Archaismen in den Text (und auch der Wahl archaischer Satzkonstruktionen) auffällt, daß eine bestimmte inhaltliche Motivierung ihrer Wahl vorliegt, Colas Breugnon z. B., wenn er sich der „guten alten Zeit“ erinnert, auch in der Sprache eine gewisse Nähe zu ihr unwillkürlich erstrebt[3]), so ist auch hier das sprachliche Gewand vom Gedankeninhalt beeinflußt. Die Welt Rabelais' leuchtet an dieser Stelle des CB. gleichsam in der Ferne auf — in einer Fernperspektive jedoch, die Rabelais' leidenschaftliche Vehemenz mildert und abdämpft. Neben die „*huguenots, cagots*“[4]) kommen die „*nigauds*“ zu stehen, mit diesen durch den Gleichklang der Endung auf einer Stufe, wobei durch die Stellung am Schluß sie gleichsam zu der die vorigen Kategorien umspannenden Bezeichnung werden: es wird insinuiert, daß alle vorangehenden, die „*huguenots*“, die „*cagots*“, kurz die „*fanatiques de tout poil*“ im Grunde auch „*nigauds*“ sind[5]).

b) Spitzer hat gezeigt, wie Rabelais den Begriff der „Freude“, „der ihm so wert ist“, in Synonymenreihen zerfällt: „jedes Synonymum steuert eine neue Fassette zur Idee bei“[6]). Ein der pantagruelistischen Lebensfreude verwandtes Behagen spricht aus dem Satz des *curé* Chamaille:

1) Parallele Klangbildungen schon p. 68 Z. 11 „*sur les princes enjuponnés* (8) *sur les cafards empantouflés* (8)“, flexivischer Reim der rhythmisch gleichwertigen Elemente; Reim: „***gras prélats***“; Klangspiel mit fast völlig homonymen: „***mielleux***“ und „***fielleux***“; Reim „***dévots — trop***“.

2) „*cafards empantouflés*“ cf. Kap. „Arch.“ p. 398.

3) cf. p. 401.

4) Es ist von Interesse, Ronsard über die „—*ots*“-Wörter zu hören: „*Je n'aime point ces noms qui sont finis en ots, **Gots**, **Cagots**, **Austrogots**, **Visgots et Huguenots***“ (Bibl. Elzév. VII p. 60). (Auch hier werden „*cagots*“ und „*huguenots*“ zusammengestellt.)

5) „*Nigauds*“ als „Oberbegriff“ wird auch von RR. gewählt in einem Fall, wo er Rabelais tatsächlich einmal „pastichiert“: „*14 Juillet*“, Variante der Schlußszene p. 142: *Desmoulins*: „*Vivent les papegaux, cardingaux, prestregaux, monagaux! Vivent les archinigauds!*“

6) Spitzer l. c. p. 32.

Qu'il fait bon vivre en ce pays! ... Se peut-il rien de plus mignon, de plus touchant, attendrissant, appétissant, gras, moelleux et gracieux! (On en a les larmes aux yeux, on voudrait le manger, le gueux!)[1])

Der Sprecher schwelgt sich aus in Epithetis, die seine Freude an der heimatlichen burgundischen Erde in immer neuen Schattierungen ausdrücken:

mignon (x), riant (a),
touchant (a), attendrissant (a), appétissant (a),
gras (x), moelleux (b), et gracieux (b).

Die Adjektiva, die sich hier in Fülle zusammendrängen, gleichsam als sollte der Reichtum, die Fülle der Erde, die in seinem Nivernais das Herz des Pfarrers Chamaille erfreut, auch sprachlich reflektiert werden, gehören mehr lautlich als gedanklich zueinander: hier wirkt die Selbstherrlichkeit des Phonems und schafft „über den Sinn hinweg“ eigene Bezüge. Nicht nur Suffixreim auf „*-ant*“ (a) und „*-eux*“ (b), sondern auch Übereinstimmung des Wortanfanges „verklammert“ die Worte; so werden die inhaltlich recht disparaten „*gras*“ und „*gracieux*“ auf diese Weise gebunden. Das rhythmische Element, das in den Suffixreimreihen zu spüren ist, zeigt sich auch hier:

se peut-il rien de plus mignon,	(8 S.)
de plus touchant,	(4 S.)
de plus riant,	(4 S.)
attendrissant,	(4 S.)
appétissant ... usw.	(4 S.)

Besonders in den rhythmisch gleichwertigen „*attendrissant*“ — „*appétissant*“ (mit gleichem Anlaut „*a*“) macht es sich geltend.

c) Drückt der oben zitierte Satz des Pfarrers Chamaille Lebensfreude und ein dem pantagruelischen nicht unähnliches Behagen aus, so kommen wir mit der Tirade, die er seinem sterbenskranken Freund Colas über das Thema „Nichtigkeit des menschlichen Lebens“ hersagt, in die (scheinbar!) entgegengesetzte Sphäre:

Qu'a-t-elle donc de si plaisant? (sc. la terre.) „Ce n'est qu'inanité (a), / vanité (a), calamité (a), / dol, cautelle et malice (b), / nasse borgne, embuscade (c), / douleur, décrépitude (d). (172 Z. 13 ff.)

Reihenfolge: (a) (*-anité*); assonierend (a) (*-amité*); klingender Ausgang,
(b), (c) stumpfer Ausgang; (d) ebenso.

1) Hier wieder wirklicher Reim (*yeux — gueux*).

Cf. Spitzer l. c. p. 32. „In allen zwei-, drei- und mehrgliedrigen Synonymenreihen stellt sich von selbst das rhythmische Bedürfnis ein, an den Schluß der Reihe ein volltönendes Wort (meist ein metrisch weibliches) zu stellen.“ Auch hier gilt, daß jedes Synonymum „eine neue Fassette zur Idee“ beisteuert, das Thema „Nichtigkeit, Gefahr, Tücke, Schmerzhaftigkeit, Verfall“, kurz Schlechtigkeit des Irdischen wird mit allen zu Gebote stehenden Mitteln variiert. Wo die Skala der neufranzösischen Ausdrücke nicht ausreichen würde, greift der Dichter zum Archaismus. Die lateinischen gelehrten Endungen auf -(*an*)*ité*[1]) (bezw. assonierend -(*am*)*ité*) läuten die Klangspielreihe wirkungsvoll ein (a — a)[1]); (eine neue „Fassette“ bringt „*calamité*“ neben „*vanité*“); „*dol, cautelle*[2]) *et malice*“ (b) zerfällen den Begriff der „List, Tücke“, „*nasse borgne, embuscade*“ (c) konkretisieren die Art der List (hier muß das klanglich wirkungsvolle italienische Suffix „*ade*“ herhalten), schließlich kommt es in „*douleur, décrépitude*“, (d) (alliterierend) — eine neue und letzte Seite, von der das irdische Leben beleuchtet wird — zum Ausklang. Diese Reihe der rhythmisch geordneten, teilweise durch (reichen) Reim verbundenen Abstrakta, die das von den großen Kanzelrednern oft behandelte Thema variieren, ist nicht ohne eine gewisse Schönheit[3]). Die komische Note, die über dem Ganzen liegt, entspringt aus dem Kontrast zwischen ihrem merkwürdigen Ernst und dem sonstigen Lebenshabitus des „*bonhomme*“ Chamaille. Sie klingt wie ein rhetorisches Prachtstück, das der *curé* eingelernt und in den „*grandes occasions*“ parat hat.

2. **Gereimte Suffixreihen bei der Charakteristik von Personen.**

a) p. 117 Z. 19: et quoique cette Gauloise (a) matoise (a), bonne raillarde (b), gaillarde (b), fût bien plus près de moi que de cet animal hennissant (c), se cabrant (c), ruadant (c), pétaradant (c).

Reimfolge a a b b (weiblich): (Porträt Belettes)
c c c c c (männlich): (Porträt Pinons).

Der rhythmische Kontrast spiegelt hier etwas vom Kontrast der

1) Man vergleiche eine rabelaisische Reihe wie „*paradis de salubrité, aménité, sérénité, commodité, délices.*“ Zit. Spitzer WB. p. 33.

2) Über „*dol, cautelle*“ cf. Kap. „Arch.“ p. 407. Auch „*malice*“ ist im alten Sinn zu nehmen (Bösartigkeit).

3) Ähnliche Begriffsreihen bei Rabelais sind an rhetorischen Stellen nicht selten, „*les injures, opprobres et malédictions du monde*“, zit. Spitzer l. c. p. 32.

Charaktere. Während in den Sätzen, in denen Belette gezeichnet wird, längere Glieder mit stumpfen Ausgang einander folgen:

cette Gauloise matoise, /
bonne raillarde, gaillarde, /

(hier nicht nur Suffixreim, sondern Übergreifen des Reims zu fast völliger Homonymie)

und Colas auf ihrem „Porträt“ in behaglicher Ausmalung verweilt, — spiegelt sich in den kurzen Gliedern (Porträt Pinons)

(cet animal)	hennissant //	(3 S.)	(⏑ ⏑ /)
	se cabrant //	(3 S.)	(⏑ ⏑ /)
	ruadant //	(3 S.)	(⏑ ⏑ /)
	pétaradant . . .[1])	(4 S.)	(⏑ ⏑ ⏑ /)

durch Rhythmus und klingenden Ausgang das Ungestüme, Ungebändigte im Charakter Pinons.

An Rabelais erinnert an dieser Stelle nicht nur das ganz rabelaisische „*bonne raillarde*“ [2]), sondern auch die ganze Reihe: „*hennissant, se cabrant, ruadant, pétaradant*“ . . . . (eine absichtlich sehr ins Detail gehende Ausmalung, über der man fast vergißt, daß es sich um einen Menschen, nicht um ein Pferd handelt) gemahnt an Rabelais' außerordentlich lebendige „Pferdebilder“ [3]).

b) Die Selbstcharakteristik, die Colas in Form einer langen Suffixreimreihe gibt, möge hier nicht fehlen (133 Z. 18; CB.):

„*Tu ne sais pas quel mauvais diable je fais*“, sagt Colas zu Belette:

chenapan, fainéant, (a)	(3 + 3) S.
pochard, paillard, bavard, (b)	(2 + 2 + 2) S.
étourdi, entêté, goinfre, (x)	(3 + 3 + 2) S.
malicieux, querelleux, songe-creux, (c)	(3 + 3 + 2) S.
colérique, lunatique, (d)	(3 + 3) S.
diseur de billevesées. (z)	(6) S.

An der Reihe wird das Walten des rhythmischen Momentes in

1) Die „*-ant-*“Reime sind „flexivisch“ cf. p. 46.

2) Das Fem. „*raillarde*“ ist meines Wissens von Rabelais selbst noch nicht gebraucht, cf. Kap. „Arch.“ p. 403 Anm. 1.

3) cf. Spitzer WB. p. 44 (zit.): „*La poultre effrayée se mit au trot, à petz, à bonds et au gualot, à ruades, fressurades, pédales et pétarrades.*“ Vgl. auch die Balzacsche Nachahmung (zit. Spitzer ebenda p. 139) „*piaffant, saultant et pétarradant*“.

der Suffixreihe besonders deutlich. a ist „wirklicher" Reim (*chenapan, fainéant*)[1]); b, c, d Suffixreim.

Reimfolge: a^1, b, x, c, d, z. (x: reimlos mit stumpfen Ausgang, wo der Sprecher gleichsam einmal ausruht). An (a), (b), (x) schließt sich die wieder konsequent mit Suffixreim ausgestattete Reihe (c) „*malicieux, querelleux, songe-creux*", wo der Dichter wie in der Tirade Chamailles (cf. p. 359 sub c) zur Füllung seiner Reihe zum Archaismus greift („*querelleux*", nicht „*querelleur*" wegen Reim auf „*-eux*")[2]). Logische Beziehung zwischen den durch Suffixreim „verklammerten" Eigenschaftsworten besteht nicht in jedem Fall: grade das ist die Weise, in der der Suffixreim hier als komisches Stilmoment wirksam ist. Es ist als schütte Colas bei dieser Generalbeichte seine Charaktereigenschaften wie aus einem Sack in fröhlichem Durcheinander vor Belette aus.

Flexivischer Reim.

Benennung und Auffassung der Sache sind von Spitzer[3]) übernommen, der feststellt, daß Rabelais „den flexivischen Reim, wo er nur konnte, angebracht hat und alle endungsbetonten Formen des Französischen, also vor allem beim Verb die Partizipien *-ant*, *-é*, das Impf. auf *-oit* weidlich ausgenutzt" hat. Auch von RR. läßt sich sagen, daß er diese Formen — freilich sparsamer und in kleinerem Maßstabe — zu solchen Klangspielen in CB. anzuwenden verstanden hat. Die Endung „*-ant*" der participia praesentis, insbesondere aber das heute sonst gern vermiedene „*-asses*" und „*-isses*" des Konjunktives weiß er zu komischer Wirkung auszunutzen.

ant.

In einer langen Liste drückt Colas Breugnon die verschiedenen (nützlichen und unnützen) Tätigkeiten seiner Frau im Hause aus:

(p. 6 Z. 21 ff.) Hai, comme elle se demène, notre Marie-manque-de-grâce . . .

furetant, grimpant, grinchant, (2 + 2 + 2)
grommelant, grognant, grondant, (2 + 2 + 2)
de la cave au grenier . . .

1) Die beiden Worte werden gern gebunden, cf. CB. p. 243 Z. 9 „*Chenapan, fainéant, il l'a bien mérité*".

2) cf. Kap. „Arch." p. 406.

3) WB. p. 41 Anm.

Besonders wirkungsvoll ist die „Verklammerung“ der unzusammengehörigen *„grimpant, grinchant“*, die nicht nur durch Suffixreim, sondern auch durch Übereinstimmung des Wortanfanges verbunden sind (das lautmalerische wirkungsvolle *„grin“*). Die Wirkung der Reihe hängt nicht nur an Suffixreim und rhythmischem Aufbau (2 + 2 + 2) : (2 + 2 + 2), sondern ganz besonders an der sich auf fünf der Verba erstreckenden *„gr“*-Alliteration, die man wohl, ohne zu weit zu gehen, als die lautmalerische Entsprechung des Irritierenden, Nervenangreifenden wird ausdeuten können, das in der übertriebenen Aktivität der *„Marie manque de grâce“* liegt. Die *„-ant“*-Reihe in Verbindung mit anderen Klangspielen (Alliteration [1]), Gleichklang der Wortanfänge überhaupt [2]) kann aber auch die Wiederholung von Tätigkeiten zum Ausdruck bringen, ohne daß Irritierendes in der vielfachen Wiederholung liegt: sie ist vielmehr bei Colas Breugnon einmal Echo seiner Arbeitsfreude:

(p. 12 Z. 26 ff.) Qu'il est plaisant de se trouver, son outil dans les mains, devant son établi,

sci**ant**, coupa**nt**, *r*abota**nt**, (2 + 2 + 3)
*r*ogna**nt**, *ch*antourna**nt**, *ch*evilla**nt**, (2 + 3 + 3)
lima**nt**, *tr*ipota**nt**, *tr*itura**nt** . . . (2 + 3 + 3)

-asses.

Die aus euphonischen Gründen vermiedenen [3]) Formen des Conj. Prät., die die Umgangssprache beiseite gelegt hat, würden auch in der geschriebenen Sprache nicht gehäuft werden. Wenn nun Colas Breugnon einmal in groteskem Verzweiflungsausbruch schreit:

Ah chien, fallait-il que j'amenasse dans ta bauge mes beaux enfants, // afin que tu les torturasses, (8 S.)
mutilasses (3 S.)
violasses (3 S.)
souillasses et compissasses! (6 S.) (208 Z. 23 ff.)

wird man zugeben, daß hier die von der gepflegten Rede ver-

1) Alliteration in der Reihe (CB. p. 12) *„r(abotant), r(ognant), ch(antournant), ch(evillant)“*. Übereinstimmung des Wortanfanges: *„tri(potant), tri(turant)“*.

2) a) *„Grommelant“*, b) *„grognant“*, c) *„grondant“*: Hier nicht nur Alliteration, sondern in a) b) auch Übereinstimmung des Wortanfanges (*gro*); c) unterscheidet sich im Wortanfang nur durch die Nasalierung (*grõ*).

3) Bally, T. d. S. § 284: *„sous peine de passer pour un pédant“*, cf. auch Gourmont, *Le problème du style*, p. 253 (1924).

miedenen lautlich anstößigen „*asses*“ unzweifelhaft komische Wirkung tun[1]), eben wegen dieser lautlichen Anstößigkeit. Sie wird hier burleskes Stilmittel.

II. Stammabwandlung und Figura Etymologica[2]).

Spürbar ist rabelaisischer Stileinfluß auch in der wie der Suffixreim von der Tendenz zum Gleichklang geleiteten „Stammabwandlung“[2]).

Stammabwandlung.

Wie es bei Rabelais geschieht, dass er einen Stamm (oft auch nur ein und dasselbe Phonem) abwandelt, indem er ihn durch einen ganzen Satz hindurchjagt, ihn in den verschiedensten stammverwandten Wörtern immer wieder präsentierend — so hat die Klangfreude Ähnliches auch bei RR. erzeugt. Sein Colas, seine Martine ergehen sich in solchem Spielen mit dem Klang: so meint Martine zu ihrem Manne: „*Ainsi nous sommes, Florimond, petits et grands, dans ja famille, toujours contents, toujours contant, et nous riant des contes que nous contons.*“ Stammabwandlung (*contant, contes, contons*) ist hier mit Homonymenspiel verbunden: („*contant*“ zu *computantem* und „*content*“ zu *contentum*) (157 Z. 14 ff.). Colas' Geschwätzigkeit malt sich durch Abwandlung des Stammes (bav): „*Vieux bavard! Plusqu'un pot à moutarde, **bav**ard, **bav**eux*[3]), *bavant!*“ (p. 82 Z. 29 ff.). Oder das Phonem „*coq*“ wird von Colas nach allen möglichen Richtungen hin abgewandelt: „*elle **caq**uetait, **coq**uetait, **coq**uericotait*“ . . . (116 Z. 16).

1) Komische Klangwirkung erstrebt wohl auch die kleinere Reihe auf „*issent*“ und „*assent*“: „*que d'autres, à ma barbe, s'ébaudissent, s'ébattissent et dégustassent ensemble fraîches nouvelles et vin frais.*“ p. 163 Z. 30 f.

2) cf. Spitzer WB. p. 49. Konsequenter und radikaler angewandt ist dies Stilverfahren in „*Liluli*“. Ein prägnantes Beispiel: „*J'en ai assez, j'en ai assez de tous ces vieux, ces rois, ces prêtres, ces ministres, ces gras bourgeois, ces diplomates, ces journalistes, tous ces pantins, penseurs, pansus, ces dieux, ces vieux!*“ 84 Z. 9 ff. Einzelne Spuren dieses Verfahrens finden sich auch in anderen Werken. Ganz im rabelaisischen Sinn gebildet ist die „Wortfamilie“ der „*aristos*“ im 14. Juillet: „*A bas les aristos, les aristocrocs, les aristocrânes, les aristocruches, les aristocrossés*“ (p. 41). Basis dieser Reihe grotesker Neubildungen ist „*aristo*“ = „(*aristo*)*crate*“; als zweite Kompositionsglieder sind jeweils mit „*cr*“ anlautende Worte angeschoben (1. „*croc*“, 2. „*crâne*“, 3. „*cruche*“ [Dummkopf], [4. „*crossés*“ [4 = *qui seront crossés?*]).

3) Die Tatsache, daß „*baveux*“ im *langage populaire* erhalten ist, kam RR. bei der Beibehaltung des (rabelaisischen): „*baveux . . . plus qu'un pot à moutarde*“ entgegen (cf. p. 399). Das Wortspiel beruht auf dem Doppelsinn, denn

Es tritt zu den etymologisch verwandten: „*coqueter*“, „*coquericoter*“ das stammfremde „*caqueter*“ in eine Art „Ablaut“ [1]). Cf. auch „***cocu***, ***coquin***, ***cocard***“ der Schimpfrede Pinons p. 122 Z. 22 ff. (s. p. 374).

Hier ist man versucht ein Balzac'sches „*ce mignon pays aussy fertile en cocqus, cocquards et raillards que pas un*“ zu vergleichen. (Spitzer l. c. p. 127). Der Stileinfluß Rabelais' führt Balzac und RR. einmal zu demselben Resultate. Doch ist gerade hier deutlich, was den CB. grundsätzlich von den „*Contes Drôlatiques*“ Balzac's unterscheidet: die Rabelais abgelauschten Klangspielarten sind nicht überall und konsequent durchgeführte Tendenzen, sondern in der musikalisch-orientierten Sprache des CB. gleichsam latent: der Dichter greift hie und da zu ihnen, wenn es ihm beliebt. An einzelnen Stellen ist der Einfluß Rabelais' auch gedanklich bezw. lexikalisch wirksam [2]); dort wird es uns nicht erstaunen, rabelaisische Klangspielarten wiederzufinden. Im übrigen steht er ihm jedoch durchaus selbständig gegenüber. Ja, man hat oft den Eindruck, daß die Klangfreude, die ihn wie Rabelais leitet, das musikalische Spiel mit dem Gleichklang, die eine charakteristische Seite der „*joie du mot*“ ist, ihn von sich aus dazu führte, mit Rabelais die gleichen Wege zu beschreiten.

Figura Etymologica [3]).

„Wie der Reim über den Satz hinweg Bezüge herstellt, so kann dies auch die Figura Etymologica, die historisch zusammen-

„*baveux*“ (schon bei Ra.) hat 1°: ursprüngliche Bedeutung — (der übervolle Mostrichtopf spritzt); — 2°: hat das Wort „*baveux*“ bis auf heute im mundartlichen Gebrauch und im *langage populaire* (L. P.) den Sinn von „*bavard*“ (cf. Oudin Lac. 1882 p. 219; S.-V. und V.): „der ungereimtes Zeug spricht, (Faselhans)“, wie er für die alte Sprache schon im Pathelin zu belegen ist. Das doppelsinnige „*baveux*“ wird in obiger Stammabwandlung von seinen beiden Bedeutungen, der Ursprungsbedeutung „*qui bave*“ und der übertragenen „*qui bavarde*“ eingerahmt:

(*baveux*)

qui bavarde (*bavard*) — *qui bave* (*bavant*)

1) cf. Spitzer l. c. p. 44. Ein mit dem Beibehalten des Wortanlautes verwandtes Spiel ist das Vokalablauten innerhalb beibehaltener Konsonanten.

2) So in der p. 373 ff. *in extenso* betrachteten Schimpfrede Pinons, die mit den aus Rabelais bekannten *jurons „vertusguoy, ventreguoy“* . . . usw. anhebt.

3) cf. Spitzer p. 48 ff. Hierunter wird mit Spitzer nicht die „Figura Etymologica“ im traditionell-schulgrammatischen Sinn, sondern „jede Stammwiederholung innerhalb eines Satzes“ verstanden.

hängende, aber faktisch im Sprachgebrauch längst voneinander getrennte Wörter zusammenkoppelnd, uns aufhorchen und des etymologischen Zusammenhanges bewußt werden läßt — wir kommen so zum Wortspiel“ [1]).

Die Tendenz zum Gleichklang führt den Dichter des CB. recht oft zur Figura Etymologica. Einige besonders prägnante Fälle, in denen mit der Figura Etymologica ein Wortspiel verbunden scheint, der Art, daß sich „faktisch im Sprachbewußtsein getrennte“ Wörter gleichen Stammes zusammenfinden, seien hier erwähnt.

a) „Figura Etymologica“ schlechthin.

„piqueur“, „piquée“.

89 Z. 1 ff. *„Mais je n'en vis pas davantage de la chasse et de la curée, du piqueur et de la piquée“* . . . *„Piqueur“* „Vorreiter in der Jagd“, wird dadurch auf seinen etymologischen Ursprung hin beleuchtet, der „Gegensatz zwischen historischer und gegenwärtiger Bedeutung“ zum Mitschwingen gebracht, daß zu ihm (es ist M. d'Amazy, ein Jagdliebhaber, gemeint, bei dessen Hochzeit die Jagdhörner erschallen) seine Braut als die *„piquée“* hinzutritt [2]).

„fanfaron, fanfare“.

117 Z. 26. *„Déjà le sot, fanfaron, s'apprêtait à sonner sa fanfare.“* Der Satz *„s'apprêtait à sonner sa fanfare“* in seiner Zurückbeziehung auf *„fanfaron“* läßt uns des etymologischen Zusammenhanges zwischen *„fanfaron“* — „Prahlhans“ und *„fanfare“* — „Fanfare“ nicht nur bewußt werden, sondern könnte geradezu als philologische Erläuterung fungieren!

„bourdon“, „bourdonner“.

329 Z. 4. *„Sonnez, cloches et bourdons, bourdonnez, dig ding don!“*
„bourdonner“: summen wie ein *„bourdon“* 1. (Hummel),
bourdon: „grosse cloche“ (metaphorisch aus 1 abgeleitet).

Wollte man hier Figura Etymologica ohne Wortspiel bilden, so könnte man nur sagen: le *„bourdon“* (Hummel) *„bourdonne“*. Sagt man aber *„le bourdon“* (= *grosse cloche*) *„bourdonne“*, wird der Hörer „aufhorchen“; der Zusammenhang dieser beiden Worte ist

1) Spitzer l. c. p. 54.
2) Vgl. Kap. „Wortspiele“ p. 383 sub c.

ihm nicht wie der von „*bourdon*“ (Hummel) — „*bourdonner*“ unmittelbar selbstverständlich [1]).

An einer derartigen Verwendung der Figura Etymologica bekundet sich nicht nur RR.'s Freude am Zusammenspiel der Gleichklänge [2]), sondern auch wohl das, wie man es nennen möchte, philologische Interesse, das RR. aus einer lebendigen Spracherfassung heraus besitzt. Auch ohne daß Klanggleichheit vorliegt, kommt es vor, daß RR. ein Wort durch seinen etymologischen Verwandten in origineller Weise bestimmt: „*fantasque autant que trois troupeaux de chèvres capricantes*“ . . . (116 Z. 5). Hier hat man durchaus den Eindruck, wie in den oben genannten Fällen, daß Worte, die im heutigen Sprachbewußtsein „faktisch“ getrennt leben, plötzlich wortspielartig vereinigt sind („*capricant*“ cf. Lar. Un. 1923 „*allure capricante*“). „*Capricant*“ gibt geradezu eine Wesensbestimmung von „*chèvre*“ — so „zickzackläufig“ wie eben nur eine Ziege läuft.

b) Figura Etymologica in Form eines Hendiadyoin.

Gern stellt RR. ein altes neben ein stammverwandtes neufranzösisches Wort; und zwar führt Tendenz zum Gleichklang hier zu einer speziellen Form der Figura Etymologica: Freude am gleichen Phonem, wie sie auch in der Alliteration wirkt, schafft eine Art „Zwillingsformeln“ [3]);

„*pantelants et pantois*“ 117 Z. 6 [4])
„*franche et françoise*“ 30 Z. 27.

Zu letzterem cf. CB. p. 30 Z. 27. Vincent Pluviaut ist zum „*roi des cocus*“ des Karnevalszuges erhoben; „*il écoute sa garde de flotteurs, qui dégoisent à voix claire, en bonne langue franche et françoise son*

1) Das „Wortspiel“ liegt also in der plötzlichen Hervorkehrung, im momentanen Aufleuchten der betreffenden Zusammengehörigkeit. Doch ist „*bourdonner*“ nicht in einem neologischen Sinne gebraucht (summen wie ein „*bourdon*“ = „*grosse cloche*“), sondern = „summen“ schlechthin. Hätte der Verfasser derartiges beabsichtigt (cf. V. Hugo: „*sonnettes, ne sonnez pas! clochettes ne clochez pas! grelots ne grelottez pas!*“ *Notre-Dame* ed. Hachette I 130. zit. Nyr. IV 35 § 44), so hätte er wohl interpungiert: „*sonnez, cloches, et bourdons, bourdonnez*“ . . .

2) cf. CB. II Z. 8. „*Lorsque vint le moment fatidique où à la question du curé curieux la mariée répond „oui“* . . . Diese Figura Etymologica hat überraschenden Wortspieleffekt: „*curé*“ hat für den Franzosen mit „*curieux*“ durchaus nichts mehr zu tun (in beiden wird das Grundwort „*cura*“ nicht mehr gefühlt); und doch fügt es die Situation, daß ein „*curé*“ „*curieux*“ sein kann.

3) Vergleiche deutsch: „frisch und frei“.

4) Zur Auffassung von „*pantois*“ cf. p. 407.

histoire et sa gloire . . . Auch „*franc*“ im Sinne von „unumwunden“ dürfte wohl im heutigen Sprachbewußtsein mit „*français*“ nicht durchaus zusammenhängen [1]). Hier aber verbindet der Gleichklang „*franche et françoise*“ zu einer Einheit. Man empfindet diese geradezu als Hendiadyoin: die „*langue franche par excellence*“ ist eben für Colas Breugnon die „*langue françoise*“. Die Begriffe „*franc*“ und „*françois*“ stehen hier in einer engen Korrelation. Der „neue Sinn“ [2]), der sich aus der Figura Etymologica, falls sie Wortspiel ist [3]), ergibt, macht sich hier nicht nur an „einem der gleichstämmigen“ Elemente geltend, sondern an beiden in ihrer Verkoppelung: sie verschmelzen zum Hendiadyoin.

III. Klangspiele durch Homonymie [4]).

Während im Suffixreim, Stammabwandlung bezw. Figura Etymologica Rabelais' Einfluß unverkennbar war, wenngleich auch mehr in der Weise eines dem musikalischen Sprachempfinden RR.'s die Richtung weisenden Stilvorbildes denn in überall faktischer Greifbarkeit, können die zahlreichen Homonymenklangspiele in CB. nicht mehr auf dieselbe Weise als Ausdruck der stilistischen Nachfolge Rabelais' angesehen werden. Wir haben auch bei Rabelais zahlreiche auf Homonymie beruhende Klang- und Wortspiele; von Übernahme eines Stilverfahrens durch RR. wird man aber mit

1) Doch vgl. ein „*je vous le dirai en bon français*“ „klar und deutlich“, „ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen“ — das möglicherweise eine derartige Verschmelzung von „*franc*“ und „*françois*“ begünstigte.

2) cf. Spitzer WB. p. 55.

3) Figura Etymologica ohne Wortspielcharakter, als ernst gemeintes „rhetorisches Kunstmittel“ trifft man natürlich im CB. auch an (*lorsque je vois, Saulsoy un coquin coquiner* . . . . 229 Z. 1). „Bewußte Ausnutzung der euphonischen Wirkung“ liegt vor in einem Fall wie „*Telle* ***bouillie bouillante*** *Roitelet le promène d'un coin de bec à l'autre*“ 16 Z. 15. Das Schwere, Feierliche der Figur kontrastiert hier in humorvoller Weise mit der Winzigkeit des *Roitelet*. Ob beide Worte als unmittelbar beim Aussprechen zusammengehörig noch gefühlt werden oder nicht, ob also eine Figura Etymologica oder zugleich Wortspiel vorliegt, kann man schwanken bei: *et nous vimes . . . un* ***tremble*** *qui* ***tremblait*** 191 Z. 16 (*tremulus*; *tremulare*). Zwar ist auch hier die Fig. ein guter Ausdruck „der naiven Stilisierung des Lebens, wie das Volk sie liebt“. Was könnte ein *tremble* anders tun als *trembler*?, aber der Baumname „*tremble*“ (nicht etwa *trembleur* oder ähnlich!) braucht nicht in jedem Fall an „*trembler*“ zu erinnern.

4) cf. Kap. „Wortspiele“ p. 386 ff.

Bezug auf diejenigen des CB. nicht sprechen dürfen. Vielmehr sind dies prinzipielle Ähnlichkeiten[1]), die im Sinn der komischen Dichtung begründet sind.

A. Völlige Homonymie.

Soweit sich aus der Homonymenanreihung ein ausgesprochenes Sinnspiel ergibt, ist sie im Kap. „Wortspiele“ behandelt. (p. 387; 386 ff.) Doch ist die Häufigkeit des reinen Homonymenklangspiels, in dem die primäre Freude am Gleichklang, nicht die am Spiel mit der Wortbedeutung, eigentlich maßgebend war, für den musikalischen Sprachcharakter des CB. noch bezeichnender. Schon im Abschnitt „Rhythmus und Reim“ (p. 354 ff.) wurde auf die charakteristische Krönung einer rhythmischen Gruppe (meist Reimserie) durch Homonymenspiele eingegangen:

et me faisait escorte tout mon verger, chantant,
à la plus haute branche
une étoile suspendue
dansait comme une perdue,
et la tête renversée en arrière pour la voir
pour l'avoir je grimpais . . . (176 Z. 20 ff.)

oder eine Symphonie in „*ba*“ (*badauder, bavarder comme battant de cloche, . . .*) endigt: „*bâiller de soif et bayer aux corneilles*“ . . . (CB. 24 Z. 19 cf. p. 371 sub 2a).

B. Partielle Homonymie.

1. Fast völlige Homonymie.

Wortklang bestimmt die Anreihung und damit die Gedankenverknüpfung in charakteristischer Weise z. B. in „*je faisais l'étonné, l'indigné, le niais, je niais*“ . . . (317 Z. 9). „*Le niais*“, „*je niais*“ sind Phoneme, die sich nur durch den Anfangslaut (*l, j*) unterscheiden, wobei hier nicht vom Wort (*niais*), sondern vom ganzen Sprechtakt auszugehen ist (*le niais*), (*je niais*). Diese Fälle in denen der Wortklang, nicht der Wortsinn, die Wortfolge bestimmt und der Laut gleichsam selbstherrlich wird, häufen sich in CB.

1) Auch die Kreuzfigur läßt sich im CB. betreffen, ohne daß man auf rabelaisischen Stileinfluß durchaus zurückzuschließen genötigt wäre. Nur ein — allerdings Rabelais stark nahes — Beispiel sei hier gegeben: „*ce que j'ai amassé en 50 ans de promenade en long, en large de la vie, de belle humeur et de malice et de folle sagesse ou de sage folie.*“ CB. p. 321 Z. 4. Zur „Kreuzfigur“ cf. Spitzer WB. p. 52.

Durch die Brücke, die lautlicher Gleichklang oft zwischen unzusammengehörigen, bunt durcheinander geschüttelten Inhalten zu schlagen scheint, wird diese Art des Homonymenspiels zum komischen Stilmittel[1]). Besonders in der Aufzählung ist es am Platz: „*Hélas! ce corps si ferme et doux à regarder, plus doux à caresser*", klagt Belette, „*cette gorge, ces seins, ces reins, ce teint*" (128 Z. 4). Wie in Suffixreimreihen bestimmt der Klang Wortwahl und Reihenfolge; wie denn ja auch der Suffixreim des öfteren in das Spiel mit fast völlig homonymen Worten übergeht. (cf. „*bonne raillarde, gaillarde*" CB. 117 Z. 19, s. o. p. 361; oder die Reihe: „*un recueil . . . des meilleures facéties, paillardises, gaillardises que j'ai ouïes, dites ou lues*" 37 Z. 1), wo der Gleichklang sich nicht nur auf die Suffixe, sondern auch auf die Wortstämme erstreckt.) Auch Begriffsverwandtes[2]) wird natürlich gern durch den lautlichen Gleichklang zusammengebunden:

Sans le charivari (6)
qui fit au **lit**, au **nid**, (6)
trouver maître coucou (6) (124 Z. 26);

(Reim: „*charivari*" — „*lit*" — „*nid*"!). „*Au lit, au nid*" ist hier eine begriffliche Einheit; der Übersetzer Grautoff gibt das Klangspiel im Deutschen geschickt mit: „beim Fest im Nest" wieder. In „*Liluli*" ist diese Art lautlicher Verschmelzung begrifflich nahestehender Worte beliebt: cf. L p. 77 Z. 13: „*et qu'à tous on imposât une auge, une bauge, un fumier*". Überhaupt feiert in „*Liluli*" die Tendenz zum Gleichklang geradezu Orgien. Alle Stilverfahren, die RR. an Rabelais erlernen konnte (Suffixreim, Stammabwandlung und Präfixanapher) finden sich in diesem Werk in konsequenter Ausbildung.

1) Wie der Suffixreim, nur mit dem Unterschied, daß mit diesem, wo das Gefühl für die „abstrakte Wertigkeit der Suffixe" leitend sein mag (Spitzer WB. p. 32), eine strengere begriffliche Einheit markiert wird.

2) Ein Beispiel eines derartigen Hononymenspiels bei Rabelais: „*eventez, courratiers, postes, laquays, nacquets*" ..... (M.-L. III 244, Mol. 589). Bei Rabelais findet sich auch Unzusammengehöriges durch Lautähnlichkeit kontrastiert: „*l'ignorance, impudence, imprudence des médecins.*" M.-L. III, 46; Mol. p. 505. Hier unterscheiden sich die aneinandergereihten Worte nur durch das Plus bezw. Minus eines Inlautskonsonanten. Auch dieser Fall partieller Homonymie fehlt nicht in CB., wenngleich klanglich-lautmalerische Momente hier die Hauptrolle gespielt haben mögen: „*il n'en peut plus, il bâille, et la langue lui pèle; il le crache, il le cache sous ses petites ailes*", . . . (CB. p. 16 Z. 17 mit Reim: *pèle*: *ailes*.)

2. Die gleichklingenden Wortanfänge.

Nicht nur Alliteration ist in CB. nicht selten, sondern es erstreckt sich die Tendenz zum Gleichanlautenlassen von Worten auch gern über die Anfangssilben.

a) Zugleich starke lautmalerische Wirkung haben die Spiele mit Phonemen wie (*ba*) oder (*lã*) der Anfangssilbe: „*Que fais-tu là, les bras* **ba***llants,* **ba***yant aux nues*“ . . . (76 Z. 30 ff.).

Mit diesem wiederholten (*ba*) malt die Frau des Colas in ihrer Schimpfrede[1]) die Leere, das Müßiggängertum, das sie Colas vorwirft wie Martine anderwärts scherzhaft seine Geschwätzigkeit: „**ba***dauder,* **ba***varder comme* **ba***ttant de cloche,* **bâ***iller de soif et* **ba***yer aux corneilles, tu ne vis que pour faire* **bomba***nce*[2]), . . . *tu* **boi***rais Rome et Thome*“ . . . (24 Z. 19 ff.) Onomatopoietisch ist auch ein Spiel mit dem Phonem (*lã*): „*Ah* **lan***deridera,* **lan***laire,* **lan***turlu, tandis que je faisais tous ces* **lan***tiponnages, ce maître hurluberlu* **lam***pait au cabaret*“ . . . (131 Z. 3 f.).

b) Die Aneinanderreihung gleicher Wortanfänge findet sich in CB. auch ohne daß sich mit diesem Klangspiel onomatopoietische Wirkung überall verbände[3]), aus reiner Freude am Bauen von „Lautbrücken“ „über den Sinn hinweg“. „*Ça,* **mouche***ron,* **mou-che***ons, souffle chandelles! Est-ce pour la Chandeleur?*“[4]) 15 Z. 31. „*négligemment posé comme une* **serp***e le Beuvron* **serp***entant*“ 251 Z. 4. Die Verkoppelung von Heterogenem durch den Gleichklang kann sogar zum Mittel der Stimmungscharakterisierung werden: „*moi, grosse bête, qui perdais ma salive à geindre,* **soli***loquer devant des* **soli***veaux*“ (210 Z. 22 ff.). Colas steht vor seinen furchtbar zugerichteten Schnitzereien und sucht hilflos seiner Wut Luft zu machen; das

1) cf. p. 340.

2) Hier auch „*b*“-Alliteration.

3) Schwanken kann man bei: „*ces humeurs qui dans mon pancréas se remuent, font remous et querelles d'Allemands*“ . . . 168 Z. 20, ob das anlautende [„*rem*“] von *remuer* für den Franzosen ein Phonem ist, das den Ausdruck intensiver Bewegung so stark enthält, daß es „*remous*“ schon aus lautmalerischen Gründen nach sich ziehen konnte oder aber ob hier überhaupt nicht der Klang, sondern eine Begriffsassoziation primär bestimmend war, indem ein nfrz. „*remous*“ („Strudel“, auch übertragen gebraucht „starke Bewegung“: „*un remous de chapeaux*“ . . .) als zu „*remuer*“ zugehörig empfunden wurde. (Nicht ausgeschlossen scheint wegen des folgenden „*querelles d'Allemands*“, daß „*remous*“ ein anderes (altfrz.) Wort ist: „*querelle*“, „*dispute*“ cf. God.).

4) Hier zugleich Sinnspiel (*Chandelle*: 1° Kerze, 2° „*mucosité nasale*“).

Burleske der Situation[1]), die Absurdität, die darin liegt, vor stummen Balken zu stehen und zu schimpfen, findet ihren Ausdruck im Kontrast von Laut und Sinn („*soliloquer*" — „*soliveaux*" haben miteinander nichts zu tun). Besonders komisch wirken derartige Klangeffekte in einer pathetischen Erbauungsrede, wo die Sprache gleichsam den Sprecher parodiert: „*Tu vois, mon pauvre Colas, ce que je t'avais toujours dit. Dieu est le Tout-Puissant. Nous ne sommes que fumée, fumier.*" 171 Z. 24ff. „*Nous ne sommes que fumée*" könnte einem beliebigen Predigttext entnommen sein; das „edle" Wort „*fumée*" zieht jedoch ein durchaus konkret zu verstehendes „*fumier*" nach sich, das zwar denselben Gedanken „Nichtigkeit des Menschen vor Gott" ausdrücken soll, ihn aber durch Herabziehen in die allzumenschliche Sphäre ins Komische transponiert. Wäre der Sprecher der Klangassoziation nicht gefolgt, hätte er für „*fumier*" etwa das edlere „*boue*" gewählt, wäre sein seichtes Pathos nicht von einer komischen Note unterbrochen worden.

Über andere gleichklingende Wortanfänge[2]) cf. p. 414 („*croque-musique et croquants*").

3. Die gleichklingenden Wortausgänge.

Die Reimtendenz, deren sprachliches Wirken in CB. schon verschiedentlich herangezogen wurde, mag RR.'s Freude an gleichklingenden Wortausgängen überhaupt erklären. Es gelingen auf diese Weise hübsche Spiele: p. 7 Z. 14.

„*Quand il pleut, je laisse pleuvoir. Quand il tonne, je barytone. Et quand elle crie (ma femme sc.), je ris.*" Wie die Figura Etymologica faktische, nur im Sprachbewußtsein nicht lebendige Beziehungen wieder anklingen läßt, so schafft die Wiederholung eines bloßen Phonems[3]) scheinbare: man ist versucht zu fragen: was

1) „*le burlesque de ces choses*" CB. ebenda p. 209 Z. 31.

2) RR. kommt in diesem Klangspiel oft Rabelais sehr nahe, ohne daß man eine direkte Beziehung zu seinem Werk anzusetzen hätte. cf. CB. 206 Z. 4ff.: „*et lui en peau d'Adam, d'Adam gaillard, galant*" .... Diese Zusammenstellung (für den Romanisten eine Figura Etymologica) macht auch Rabelais einmal: „*ces nobles cuisiniers, guaillars, guallans, brusquets et prompts au combat.*" (Mol. 426; M.-L. II, 412).

3) „*tonner*" zu lat. „*tonare*"; „*barytoner*" ist dem Griechischen entlehnt (modern frz.: „trillern" S. V). cf. Rabelais' „*fol barytonant*". Sain. L. Ra. II, 277. Das Wort fehlt in Ac. Littré; taucht aber in Lar. Un. 1923 als „*chanter d'une voix de baryton*" auf.

für eine Art von „*tonner*“ ist „***bary****toner*“? Ähnlich p. 9 Z. 10: „*Ma coque, ma bicoque* (Colas' Landhäuschen) *est sise en dehors des murs*“ [1]).

Die Freude an der Variation eines Phonems führt manchmal zu Reihen von 3—4 Gliedern. So löst der Sohn Colas', Michel, eine schwierige Situation durch ein Klangspiel: „*Allons, l'ainé des* ***ne****x, bene! Benêts, faisons la paix!*“ (An „*l'ainé des nex*“ reiht sich überdies ein Klangspiel: „*bene — benêts: [bene] — [bənɛ]* CB. 316 Z. 11. Derartiges ist in L. zu burlesken Zwecken sehr beliebt: die Menge begrüßt die Rede des Polonius z. B. mit „*Bravo! Très beau, le vieux* ***Polo, Napo, la peau!***“ (99 Z. 26). Die „Helden der Etappe“ feuern andere zum Kampfe an mit „***La peau! Sa peau! Ta peau! Tapex!*** *Tapex guerriers*“ . . . (149 Z. 3 ff.).

IV. Kombination mehrerer Klangspielarten.

Der klangliche Höhepunkt des Romanes, an dem sich alle bisher behandelten Klangspieleffekte (Suffixreim, Stammabwandlung, gleichklingende Ein- und Ausgänge) zusammenfinden, ist wohl die nächtliche Überraschungsszene (p. 122 Z. 16). Pinon stößt gegen den Rivalen und Belette eine Flut von Schimpfwörtern hervor:

— Vertusguoy, ventreguoy,	(3 + 3)	6
sacripant, sacredieu,	(3 + 3)	6
au meurtre, à mort, à l'aide,	(2 + 2 + 2)	6
cocu, coquin, coquard,	(2 + 2 + 2)	6
catin, crottin, cafard,	(2 + 2 + 2)	6
crapaud, croquant, carcan,	(2 + 2 + 2)	6

Er droht:

je t'essorillerai,
je te boyauderai,
je t'en baillerai de vertes, de mûres et de blettes,
je te talerai le derrière,
attrape, face à clystère!

Es kombinieren sich hier zu burlesker Wirkung die verschiedensten Klangspielarten. Mit den aus Rabelais geschöpften „*vertusguoy, ventreguoy*“ setzt die Schimpftirade ein; (Alliteration: „*v*“ und gleichklingender Ausgang: „*guoy*“); schon gleich in diesem Einsatz ist das rhythmische Element, das in der Sprache des Romanes so stark fühlbar ist, zu spüren:

1) „*coque*“ zu „*concha*“; „*bicoque*“: ital. Lehnwort.

„*vertusguoy*“ (3 S.) zieht rhythmisch gleichwertiges
„*ventreguoy*“ (3 S.) nach sich (⏑ – / ⏑ ⏑ – /) (3 + 3);

das folgende rhythmische Glied „*sacripant, sacredieu*“ ist ebenso aufgebaut (⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – /); neben „*sacripant*“ (Substantiv) tritt gleichanlautendes „*sacredieu*“ (Interjektion). In den vier folgenden Gliedern der Schimpfreihe [die alle gleichmäßig nicht mehr als (3 + 3), sondern als (2 + 2 + 2) aufgebaut sind (⏑ – / ⏑ – / ⏑ –)], treten klanglich hervor:

1. Gleiche Anfänge (*ca-tin : ca-fard*) und bloße Alliteration: „*au meurtre, à mort*“: insbesondere lautmalerisch wirksam der „*K*“ und „*Kr*“-Laut[1]): „*c*(*atin*), *cr*(*ottin*), *c*(*afard*), *cr*(*apaud*)“ usw.

2. „Stamm“abwandlung (*cocu, coquin, coquard* cf. p. 364).

3. Suffixreim: „*cocu, coquin, coquard,*
catin, crottin, cafard“;

wirklicher Reim kommt hier, wie so oft, hinzu (*croquant, carcan*). Besonders die Suffixreimreihen (s. sub 3) sind lehrreich. Die erste wandelt das Phonem [*coq*] ab; es finden sich dazu die Ausgänge:

$\breve{u}$; $\breve{i}n$; $\breve{a}rd$;

Im gleichen Tempo schließen sich unter Beibehaltung des *K*-Anlautes wiederum drei zweisilbige Worte an; „*catin*“ nimmt das „*-in*“ des „*coquin*“ wieder auf. (Hier wird zwischendurch Belette beschimpft), dann folgt, gleichsam als sei durch den rhythmischen Aufbau (⏑ – / ⏑ – / ⏑ –) das „Gerüst“ der Worte vorgezeichnet, auf „(*c*)*atin*“ ein „(*c*)*rottin*“; ein als Schimpfwort nicht gerade üblicher Ausdruck, den aber nur (*r*) und (*o*) vom vorangehenden „*catin*“ unterscheiden, der sich also daher als geeignet erwies. Die Lautbeziehungen sind neben dem Rhythmus das Ordnungsprinzip dieser scheinbar chaotischen, uneindämmbaren Schimpfwörterflut. In dieser „*litanie*“ spürt man das Stilvorbild Rabelais[2]).

1) cf. auch die Phonemabwandlung: „*crapauds croupissants accroupis, que le croup vous étouffe*“ CB. p. 192 Z. 7, wo [*K*], [*Kr*] in ähnlichem Sinn lautmalerisch wirksam sind. (cf. p. 449.)

2) Rabelaisische Litaneien mit Suffixreim, gleichen An- und Auslauten der Worte u. s. f. sind an dieser Stelle des CB. als einziger völlig nachgeahmt. In „*Lilulu*“ hingegen, in dem rabelaisische Stilverfahren in konsequenterer Ausbildung auftreten, finden sich Klanglitaneien der oben beschriebenen Art durchaus häufig. Der Dichter verwendet sie mit besonderem Geschick in der Wiedergabe chorartiger Rede (*les deux foules* p. 13 und 73ff.) und im „*homiment*“ (*maître Dieu* p. 65).

Lebenslauf.

Ich, Georgette Schüler, preußischer Staatsangehörigkeit, bin am 10. März 1901 als Tochter des Kaufmannes Hugo Schüler in Berlin geboren. Meine Eltern lebten bis zum Kriegsausbruch in Brüssel, wo ich vom 8. bis zum 13. Lebensjahre die Ecole Gatty de Gamond besuchte. Ich besuchte dann die Victoria-Luisen-Schule zu Berlin-Wilmersdorf bis Michaelis 1917. Michaelis 1920 bestand ich am Fürstin-Bismarck-Realgymnasium zu Charlottenburg, das ich seit Januar 1918 besuchte, die Reifeprüfung. Vom Wintersemester 1920/21 bis zum Wintersemester 1922/23 studierte ich in Berlin Neuphilologie und Philosophie; meine akademischen Lehrer waren u. a. die Herren Brandl, Gautier, Freund, Lommatzsch, Milléquant, Riehl, W. Schultze, Wechssler, Wertheimer. Vom Sommersemester 1923 bis zum Wintersemester 1925/26 studierte ich in Marburg und hörte die Vorlesungen und Übungen der Herren Curtius, Deutschbein, Glaser, Heidegger, Spitzer, Vlamynck, Wrede. Herrn Professor Glaser, der mir die Anregung zu meiner Dissertation gab und deren Ausführung stets durch gütigen Rat zu fördern bemüht war, gebührt mein besonderer Dank.